ИСКУССТВО КИНО

2013

ПЕРВЫЙ КАНАЛ

ИСКУССТВО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

ПРЕМЬЕРА

ФОРС-МАЖОРЫ

НОВЫЕ СЕРИИ

DAILY VARIETY

«... Игра в юристов всерьез! Динамичный и остроумный сериал, с великолепными диалогами, тепло принят критиками и любим зрителями...»

GQ

ФОРС МАЖОРЫ – телесериал с иголочки, универсальная коллекция авантюрных эскапад двух орлов юриспруденции, по совместительству – красавчиков.

GLAMOUR

«... Это тааак круто!...»

SUITS

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

23:30

ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

Большая часть этого номера посвящена практике современного телевидения. Стена, в которую неизбежно упираются все попытки создать общественное телевидение — в широком значении этого понятия, — это, к сожалению, не только власть, чиновники и цензура или финансирование, вернее, его отсутствие. Это еще и само общество, которое не готово иметь свободное телевизионное пространство, где важную роль должны играть сами зрители, граждане. Воспитанные в том числе — или прежде всего — как раз телевидением. Каково общество, таково и ТВ? Но ведь и обратная формула неотменима! Сложный узел этих взаимозависимостей и связанную с ним технологию формирования аудитории и ее мировоззрения, восприятие и понимание того, что показывают по ТВ, исследует статья Даниила Дондурея; анализ тех же проблем продолжен в высказываниях ведущих телевизионных практиков — создателей авторских программ, журналистов, руководителей каналов (рубрика «Здесь и теперь»). На эти темы, затрагивая так же и вопросы собственно профессии, новой телевизионной стилистики — эстетики и языка — беседует со звездами «Дождя» Анатолий Голубовский; по-своему, с позиции автора и ведущего, работавшего на разных каналах, продолжает этот разговор Дмитрий Губин («Опыт»); о технологиях программирования, структурных ошибках в работе ТВ над созданием своей аудитории речь идет в исследованиях Наталии Венжер и Киры Богословской («Разборы»).
В «Репертуаре» — рецензии на заметные (или одиозные) телевизионные проекты.

В «Именах» — портрет замечательной актрисы отечественного кино и театра Маргариты Тереховой.

И еще Имя. Мы снова вспоминаем великого режиссера Алексея Германа. В этом номере фрагменты его интервью, которые уже печатались в нашем журнале: мастер беседует с французскими критиками и продюсером Ги Зелигманом о картине «Хрусталев, машину!», а также с Петром Вайлем о работе над фильмом «Трудно быть богом».

В «Чтении» — сюрреалистический рассказ-мистификация и сценарий одного из победителей конкурса «Личное дело»-2012.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Граждане против гражданского общества

Телерейтинг как воспитатель нации

16

Плюрализма нет

Власть, общество, телевидение: преодолим ли конфликт? Фрагменты дискуссии

РЕПЕРТУАР

27

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

У попа была собака, он ее любил

Сериал **«Карточный домик»**, режиссеры Дэвид Финчер, Джеймс Фоули, Джоэл Шумахер, Карл Франклин, Чарлз Макдугал

32

ЕЛЕНА СТИШОВА

Пиар для душегуба

Сериал **«Сталин с нами»**, режиссер Владимир Чернышев

35

БОРИС ЛОКШИН

Постановка для небольшого сериала

Мини-сериал **«Лестница»**, режиссер Жан-Ксавье де Лестрад

ОПЫТ

45

ЮЛИЯ ТАРАТУТА — АНТОН ЖЕЛНОВ:

«Не бойтесь включать телевизор»

Анатолий Голубовский беседует с сотрудниками «Дождя» о проблемах телеканала

60

ДМИТРИЙ ГУБИН

Технология кривизны

Заметки телеведущего

РАЗБОРЫ

65

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР

Телевидение ругают все

Кино на федеральных каналах

70

КИРА БОГОСЛОВСКАЯ

Двойной капкан

«Ловушка» зрительского восприятия

КОММЕНТАРИИ

79
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Лекция для двоечников

ИМЕНА

85
ЮЛИЯ АНОХИНА
Актриса Тарковского
Портрет Маргариты Терехо́вой

РАЗБОРЫ

99
ЯКОВ ЛУРЬЕ
Формула американского нуара
Нуар — жанр или стиль?

110
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Фильмы продолжительностью в один кадр
Кино-фото-картина как тенденция современного искусства

ПУБЛИКАЦИИ

125
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
Изгоняющий дьявола
Беседу ведут Серж Тубиана, Шарль Тессон, Ги Зелигман

135
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:
«Трудно быть богом», — сказал табачник с Табачной улицы»
Беседу ведет и комментирует Петр Вайль
Фрагменты бесед, публиковавшихся в «Искусстве кино»

ЧТЕНИЕ

143
АНАСТАСИЯ АСТАФЬЕВА
Двойная экспозиция
Загадка сокуровского «Тельца» — сюрреалистический рассказ

153
НАТАЛЬЯ БЕЛЯЕВА
Свободное падение
Сценарий — лауреат конкурса «Личное дело»

SUMMARY

174

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Фото:
livejournal.com

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Граждане против гражданского общества

ТЕЛЕРЕЙТИНГ КАК ВОСПИТАТЕЛЬ НАЦИИ

Ни в одном из сообществ «думающей России» нет сущностного понимания того, что современные электронные медиа, в первую очередь телевидение, — могущественный институт культуры. Под видом доставки потребителям бесплатной информации и развлечений оно снабжает их ценностными системами, нормами, образцами поведения, кодами реагирования на любые ситуации и проблемы реальной жизни во всех ее сферах. Видимо, именно поэтому — в силу деликатности своей миссии — ТВ не заинтересовано в публичном обсуждении действующих здесь технологий, а свое истинное значение и результаты работы всячески преуменьшает, если не табуирует. Уникальное, надо заметить, явление.

Без анализа

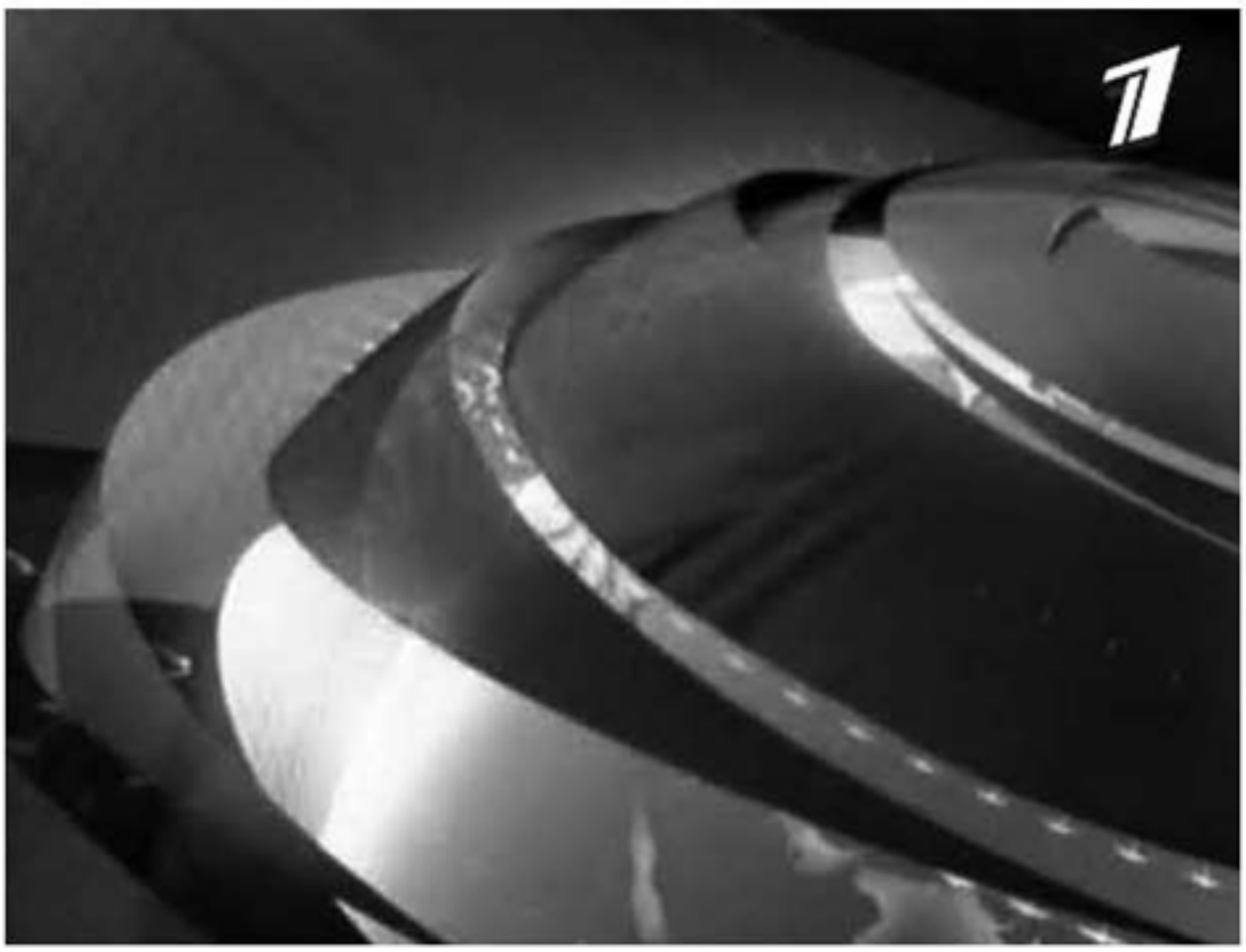
Я пытался выяснить, проводится ли кем-нибудь у нас в стране многоуровневый анализ контента наиболее популярных телепрограмм — новостей, ток-шоу, сериалов. Вопросы эти задавал ответственным начальникам, министрам, руководителям крупных каналов. Похоже, ничего серьезного и научно полезного в этом плане не делается. Странно, но нет на это заказа от власти, политических аналитиков, спецслужб или хотя бы рынка. И это при том, что телевизор в течение суток у нас смотрят от 90 до 105 миллионов человек. Затраты времени на него занимают первое место среди всех — пятисот фиксируемых социологами — занятий, за исключением сна. Девять из каждых десяти человек старше четырех лет смотрят телевизор почти четыре часа не менее пяти дней в неделю.

Специальные замеры степени настоятельности занятий показали, что когда человек входит в дом, он включает свет, а затем в пятидесяти семи случаях из ста — телевизор. Этим действием подключается к социуму, а подсознательно и к «большой» жизни. Для более молодого поколения такую роль теперь выполняет Интернет. Но пока еще по охвату аудитории телевидение в три раза, а по затратам времени всего населения в 24 раза его опережает. Телепродукты давно доставляются прямо в дом — на кухню, дачу, в автомашину, к постельной подушке. Дарят способность каждому переживать любые события точно так же, как это делают Джеймс Бонд или Барак Обама, завсегдатай парижского кафе или охотник в тропическом лесу. Именно телевидение, 51 процент которого занимает кинопродукция, доставляет человеку прямо в подсознание объяснение происходящего.

Думаю, что намеренная недооценка воздействия «ящика для глаз» — важная составляющая его нефиксируемого величия, сегодня чуть ли не аналогич-

ного влиянию церкви в средние века. Попадая в лавину виртуального предложения, мы призваны оставаться под его обаянием, а не разбираться с составом, объемом и структурой эфира. Не только не задумываться, но даже не подозревать о том, что нами искусно управляют.

Это сверхщепетильная сфера. Никто, уверен, не давал команду каналам сделать главным героем постсоветской эпохи бандита. Шесть из каждых десяти персонажей сериалов так или иначе действуют на территории преступлений, о них же рассказывает треть сюжетов всех выпусков новостей. Но по множеству причин, заметьте, ни власть, ни общественное мнение не возражают против этого. Не связывают безудержную криминализацию эфира, скажем, с масштабом вывоза капитала за границу или с легкостью рейдерских захватов компаний. Огромная работа медиа по сохранению у миллионов социалистического мировоззрения обычно не ассоциируется с их негативным отношением к работодателям, завистью к богатым, повсеместным ожиданием господдержки, тем более с низким уровнем производительности труда. Считается (практически всеми), что жизнь — это нечто реальное, материальное, а значит, отдельное от эфемерного, как его ни демонизируй, телевизора.



Отечественные теледемиурги работают в основном по наитию — как настоящие художники, не нуждающиеся в специальных вспомогательных исследованиях. При этом их объединяет непреложная профессиональная установка: никогда себя и своих конкурентов в публичном пространстве не рассматривать. Не оценивать. Не критиковать.

У нас имеются сотни исследовательских институций, тысячи кафедр и центров, которые занимаются экономикой, образованием или национальной безопасностью. Но ничего подобного нет в отношении электронных медиа. Телевизор не упоминается даже в оговорках наших властителей, лидеров любых элит. О нем речь заходит исключительно как о средстве информации, о типе журналистики, свободной (или нет) в своем оппонировании начальству, но не как о самом влиятельном, среди прочего, институте формирования человеческого капитала.

Без цензуры

Признаемся, грубая видимая цензура появляется у нас нечасто и, скорее, по специальным политическим поводам. Кстати, заказной характер такой продукции никто не скрывает да и в последнее время не стыдится его, рассматривает как законную дань власти, отработку барщины за право зарабатывать деньги. В России не снимаются политические фильмы и сериалы, скажем, про взаимоотношения кланов в президентской администрации, в федеральном эфире не появляются популярные оппозиционеры, но независимость,

разнообразие или резкость суждений у нас все-таки есть. Работают негласные конвенции: полицейский, тюремщик, судья вполне могут быть отрицательными персонажами, хотя сами каналы в качестве героев-негодяев помимо профессиональных преступников предпочитают видеть бизнесменов. Сейчас они ждут разрешения отводить эту позицию высокопоставленным чиновникам.

В 1979 году профессор университета штата Аризона Дэвид Элтейд в своей работе «Логика медиа» ввел понятие «формат». Этим термином американский ученый обозначил то, что является первичным по отношению не только к любому демонстрируемому в СМИ событию, но и ко всей деятельности по его эфирной презентации. Формат есть способ опознания, структурирования реальности, средством ее осознания нами, зрителями. Мы видим то, что нам дают увидеть. И это всегда не «сырое» событие, а определенным образом обработанное — поданное и истолкованное, «отформатированное». Людям довольно трудно самостоятельно различать подлинную и телевизионную версии происходящего. Их оценки строятся по принципу «что показано — то и было на самом деле, остальное — недостоверно». Поэтому авторы, редакторы, режиссеры и продюсеры, конструируя тот или иной искомый формат, всегда держат в голове создаваемый ими телевизионный продукт.

Вот лишь некоторые способы форматирования смыслового пространства. На самом деле их много больше и они постоянно обновляются.

Работа с повесткой дня. Мы практически никогда не фиксируем ее рамки, технологию создания. Не замечаем искусственность, рукотворность сюжетного, объемного или оценочного доминирования того или иного контента. Что-то показывается в эфире, а что-то нет. Одно событие упоминается два раза, другое — двадцать раз, третье муссируется в эфире с сотней деталей, как, к примеру, детективная история Алексея Кабанова, расчленившего свою жену, или банковская драма Кипра. Телеинтерпретация осуществляется через отбор эпизодов, акцентирование их поворотов, через психологическую, оценочную подачу, стилевое решение.

Отмена запретов на демонстрацию аморального. Показывать на российских федеральных каналах, как известно, можно практически все что угодно. В частности, открывать вечерние выпуски новостей длинными историями о мурманском каннибале, доверительно рассказывающем миллионам зрителей, какие части тела совсем несъедобны. В 8 часов вечера, еще до программы «Спокойной ночи, малыши», брать дотошные интервью о таинствах любви участников инцеста. Демонстрировать видеоматериалы следственных действий по делу о том, как родители приковывают детей к батареям или как подростки избивают учителей. Почему-то политическая власть и правозащитные организации практически не фиксируют беспрецедентное в европейской практике разрушение моральных табу, понижение порога нравственной чувствительности. Не видят в этом опасности ни

для устоев государства, ни для корневой системы гражданского самосознания. Не опасаются даже того, что с каждым телесезоном для успешных заработков телевизионщиков и поставщиков рекламы требуются все большие дозы таких раскрепощений.

Когнитивный диссонанс. Еще одно российское ноу-хау: бурное эмоциональное обсуждение любой темы важнее задачи до чего-нибудь договориться, прийти к какому-то согласию. В одной и той же телекомпании сначала идет «Поединок» на тему возвращения Волгограду имени Сталина, а потом демонстрируется фильм «Дочь философа Шпета», рассказывающий о повседневном аде, в котором жили лучшие сыны Отечества в те самые годы «великих побед». В прайм-тайме Александр Проханов в четырех программах откровенно резюмирует свою позицию словами: «Я ненавижу свободу», а сразу после них там же начинаются обращенные уже «ночным людям» «Исторические хроники» Николая Сванидзе, демонстрирующие, к чему отсутствие свободы приводит. «Пусть говорят», еще лучше — кричат. Только ни в коем случае «никогда не договариваются».

Мировоззренческий хаос. Телевидение рассказывает о событиях с большой долей достоверности — о том, что, когда, как и с кем происходит. Меняются ведь не сами факты, а их акценты и интерпретации. Причем технология этой работы по сравнению с советскими временами принимает все более изощренные формы. Обычно предлагается обилие разных точек зрения. И именно это в большинстве случаев исподволь трансформирует понимание события. Можно говорить все что угодно по поводу Ленина, гражданской войны, советской власти, событий и процессов настоящего времени. Нагромождение неструктурированных оценок, их взаимоисключение — деконструкция — создают содержательный контекст «помойки», разобраться в котором совсем не просто.

Жизнь не в своем времени. Одни граждане по своему пониманию устройства жизни пребывают в 2013 году, другие — в 1993-м, третьи — в 1953-м… Телевизор не помогает ориентироваться в нынешних насущных проблемах, их природе, иерархии, адекватных именно настоящему времени способах решения. Нет задачи консолидации различных сообществ и групп, ценностной сплоченности — достижения тех самых договоренностей. Отсюда разрушающее, в том числе и экономику, чувство недоверия всех ко всем (71 процент опрошенных в конце 2011 года), неуважение к рынку, богатым, «лихим 90-м», к чужим убеждениям.

Сохранение двоемыслия. Следует обратить внимание на один смысловой конфликт, который волей-неволей возникает на нашем ТВ. Зритель получает от российских телеканалов одновременно два прямо противоположных послания. Обычно в начале новостных выпусков ему с восторгом рассказывают о победе российских баскетболистов на чемпионате Европы, об увеличении пенсий или удачных запусках новейших ракет. Но тут же — без перерыва, после духоподъемных сюжетов — ради увеличения собственных доходов телевидение по сути дезавуирует все те патриотические ценности, которые, казалось бы, являются для него первостепенными. В одних и тех же форматах речь идет о гордости за страну, ее граждан, систему и тут же, в подверстку с куда большим блеском рассказывается о ее ужасах и аморальных устоях. Оба противоположных ви́дения происходящего превосходно уживаются.

Сосуществование двух народов. Телевизионное предложение в России очень разнообразно, но словно повинуется некоему отбору — невидимому сверхзасекреченному цензору, который борется с презентацией сложных смыслов в вечернем эфире. Они рассчитаны на сложных людей, которых статистически всегда не очень много. Перепродавая их внимание рекламным агентствам, не заработать большие деньги. А значит, эту привередливую и, что намного важнее, малочисленную публику приходится загонять в ночь смотреть такие сериалы, как

«Безумцы», «Шерлок», «Карточный домик». Выращивать из них своего рода «ночной народ» России. А вот «праймовый народ» (у нас, как известно, шесть из каждых десяти домохозяйств в стране могут принимать пока не более четырех телеканалов) смотрит с 18 до 23 часов в основном то, что способно возбудить психологические рецепторы. Профессионалы называют эти реакции — переживание страхов, катастроф, слухов, удовольствие от смеха и развлечений — яркими эмоциями.

Конечно, используются и другие технологии телевизионной обработки реальности. В частности, увеличение доли юмористических программ как способ воспитания лояльности зрителей и, наоборот, жесткое дозирование заведомо «скучных» просветительских передач. И еще: разрешение показа качественного мирового кино только для «ночного народа» России — с 23 до 6 часов утра рейтинг не влияет на доходы ТВ. Программные директора прекрасно знают все эти предписания.

Телерейтинг как демиург

Большинство оценок отечественного телевидения — не только потребления аудитории, но и абсолютно любых сторон производства (включая все качественные характеристики) — базируется по сути на одном медиаизмерителе — показателях «рейтинг» и «доля». Технологическая по своей природе процедура («определение процента людей, смотрящих данную передачу, от потенциальной аудитории» или от «включивщих телевизор в данный момент») стала не только мощнейшим экономическим, но и основным содержательным фактором.

Считается, что если человек включил телевизор — значит, он активно вовлечен в происходящее на экране. Не принимается в расчет даже то обстоятельство, что наряду с целевым телесмотрением (просмотр конкретной передачи, интересующей зрителя) существуют: спонтанное смотрение (просмотр любой программы), фоновое (работающий телевизор сопутствует другим занятиям), дискретное (человек лишь периодически находится в одном помещении с работающим телевизором) и, наконец, осознанный, или нерефлексируемый, отказ от телесмотрения. Никогда не принимается во внимание такая «мелочь», как отношение зрителя к увиденному. Включил аппарат — значит, одобрил содержание!

Рейтинг, заурядное в сущности средство измерения городской медиааудитории с населением 100 тысяч «плюс», стал практически единственным метасистемным ориентиром создания отечественного телеконтента. Отсюда и восемнадцатилетний приоритет: достижение высокого рейтинга любой ценой! Такая философия профессиональной деятельности устраивает сегодня всех участников и агентов российского медиарынка. За ней стоит нефальшивая конкуренция за получение колоссальных денег (около пяти миллиардов долларов), не связанных ни с ежеминутным учетом воли государственных

чиновников, ни с индивидуальной платой за получаемый продукт самими зрителями.

Все другие потенциальные общественно значимые цели телевидения — личностное и общенациональное развитие, формирование толерантно взаимодействующих сообществ, гражданского самосознания, распространение жизнеспособных представлений людей о действительности, служение психологическому здоровью — куда менее значимы. Ориентированная исключительно на рейтинг модель отечественных медиа не действует только в двух случаях: когда речь идет о решении прямых политических задач и в оценке так называемых репутационных проектов, таких как «Доктор Живаго», «Идиот», «В круге первом», «Раскол», «Жизнь и судьба». Свои награды их авторы получают вне какой-либо связи с рейтинговыми процентами, на основе совсем других экспертиз.

Главное порождение всеобщей гонки за рейтингом — механизм так называемой понижающей селекции. Суть его в следующем. Значительно легче привлекать зрителей, используя давно обнаруженные психологами древнейшие праструктуры нашей ориентации в реальности — сексуальные влечения, переживания возможного насилия, ожидание смерти, чувства неизвестности, опасности, неизбежности, подавленности... Многие самые рейтинговые передачи российского прайм-тайма тянут человека как раз в мир подсознания, не подверженного культурным запретам, в сторону хорошо продающейся демонстрации разного рода патологий, аномалий, скандальных историй, скрытых и неправедных сторон приватной жизни. Разумеется, это делается вовсе не из злого умысла, а исключительно из-за того, что так легче привлекать внимание значительных аудиторий.

Понятно, что человечество за тысячи лет выработало мощные культурные способы противостояния идущим из глубины веков инстинктам и реакциям, а также стоящим за ними смысловым конструкциям. Этому служат психологические практики вытеснения, сублимации, выработки разного рода идеалов, этических и иных запретов, которые дают возможность человеку справиться со многими типами внешнего давления на него, с различными личными страхами и комплексами. Телевидение, как и другие институты культуры, во многом основано на этом цивилизационном движении: вверх — вниз, угроза — преодоление, опасность — защита. Вверх — это обычно обращение к гуманистическим потенциалам нашего существования: к таланту, развитию, выдумке, мастерству, труду, жертвенности, уверенности в себе, не исключающей, кстати, сомнений.

Конкуренция за внимание зрителя, безусловно, естественный и яростный процесс. Она требует от телеканалов огромной работы, постоянного поиска, использования безумных идей. Нервные, жестко конкурирующие друг с другом продюсеры вынуждены придумывать все новые смысловые повороты, рисковать, жонглировать ракурсами темы, с портновской сноров-

кой перекраивать форматы. Но почему в России эта обычная профессиональная работа имеет большей частью один вектор, доминирующее направление движения — вниз, с горы, от интеллекта и культуры в глубины подсознания?

Отказ от баланса

Драма влияния гонки за рейтингом на российский телеконтент состоит в том, что утерян (а это очень опасно для психологического здоровья нации) необходимый баланс между движением вниз и вверх — обращением к порокам, но и к достоинствам человека, между презрением к нему, но и верой в него.

Вместе с тем было бы, конечно, несправедливо сказать, что высокие рейтинги достигаются только благодаря историям о скандалах, катастрофах, частной жизни звезд или жутких происшествиях на зоне. Есть талантливые, дорогие и просто виртуозные телевизионные произведения, каждое из которых сделает честь любому зарубежному телеканалу. Но в прайм-тайм большей частью это развлекательные программы. Креативные идеи появляются в области предложения разного рода удовольствий, отдыха, развлечений. И так редко — в рассказах о реальности, в объяснении ее проблем и способов здравой ориентации в ней (канал «Культура» здесь не в счет).

Мощнейший механизм психологической идентификации с ярким изображением подключает буквально каждого к уверенности, что телевидение ничего не придумывает, а лишь экранизирует давно вызревшие в каждом из нас чувства и убеждения. Гонка за объемами аудитории действует в нашей стране столь тотально и безотказно, что постепенно человек начинает привыкать к стоящему за ней содержанию. Не реагирует на экстремальность сюжетов. Неосознанно он растворяется в этом ловко скроенном — в соответствии с его собственными архетипами, — усеченном и травмированном мире. Телевидение усиливает и закрепляет все то, чего зритель так боится, — тем самым оно не помогает освободиться от наших глубинных страхов, а успешно и хладнокровно консервирует их. Задает совсем не вдохновляющие версии происходящего.

Как и при развивающих личность процессах, нет предела и движению вниз. В этом плане российское телевидение каждый телесезон как бы зондирует, проверяет грани возможного. Характерный пример: движение от «Чистосердечного признания» и «Программы максимум» к «Сука-любовь» и «Ты не поверишь!» (НТВ). Да и само наше гражданское общество сначала привыкло, а затем и примирилось с таким видением действительности. Уже не противится ему, не воспринимает как нечто утрированное. Миллионы граждан «праймового народа» приобрели глубин-

ную психологическую зависимость от этого телевизионного продукта, описываемую фразой «не нравится, но смотрю с удовольствием». Более того, благодаря удобной теоретической обманке — «зрители сами этого хотят» — буквально всех удалось убедить в том, что телевизор в качестве СМИ просто вынужден, чуть ли не против своей воли, предлагать людям высокорейтинговые продукты.

Секреты извлечения телеприбыли

Как это удобно для телебизнеса — то обстоятельство, что важнейшие цели общественного развития уступают задачам извлечения прибыли, а сама эта драма не рефлексируется. Среди прочего это доказывает и практика контрпрограммирования, когда одни и те же форматы на конкурирующих каналах осознанно ставятся в эфирной сетке на одно и то же время. Цель: не пойти навстречу зрителям, а максимально отнять их у канала-противника и тем самым уменьшить его доходы.

Следует принять во внимание еще один очень удобный аспект опоры всей системы ТВ на этот тип медиаизмерения — возможность различной содержательной интерпретации данных рейтинга. Сейчас по факту включенного телевизора в пяти с половиной тысячах исследуемых семей, живущих в городах со стотысячным и более населением, строится вся концептуальная и профессиональная программа российских медиа. Телевизионщики в значительной мере приписывают этой реальности (додумывают, достраивают) свои версии объяснения — вкусов, пристрастий, оценок десятков миллионов зрителей. И уже как следствие этой довольно волюнтаристской процедуры объективные показатели измерений наполняются субъективным содержанием. Считается вполне доказанным вердикт: «Зритель хочет именно того, что мы ему и показываем: свидетельство тому — высокий рейтинг». Но любой экономист, тем более маркетолог, знает: давно не спрос определяет предложение, а, наоборот, предложение жестко формирует спрос. На это работают мощные специализированные службы, пиар-технологии, криэйторы маркетинга и многое другое.

Потребитель получает из «ящика» не просто информацию о жизни Столыпина, Бухарина, маршала Жукова или Березовского — он переживает перипетии их судьбы: ему предлагаются факты вместе с их интерпретацией и сопутствующими эмоциями. Идеологическая подоплека проскальзывает в том числе и в повседневном потоке программ — в сериалах, ток-шоу, в речах и оговорках героев, ньюсмейкеров, экспертов. Так, в программах Михаила Леонтьева, Алексея Пушкова, Дмитрия Киселева, Максима Шевченко и многих других прямо или исподволь идет презентация идеи о существовании зарубежных заговоров против России, о том, что Запад жаждет нашей территории, ископаемых, мечтает подчинить англосаксонской культуре великую российскую, атаковать наш язык, нравы, «духовные скрепы». Все это, непрекращаемый поиск врагов, безусловно, рудименты феодального сознания.

Другой пример. Распад СССР обычно трактуется как страшная геополитическая катастрофа. Я ни разу не слышал с телеэкрана даже намека на признание того факта, что российский народ отпустил в свободное плавание жаждущие самостоятельности братские народы. Нет речи и о том, что в бывших советских республиках (кроме Белоруссии) не было никаких движений, чтобы остаться в одном государстве, — все проголосовали за независимость. Телемашина раскручивает только один тезис: распад СССР — социокультурная трагедия всех входивших в него народов.

Еще одна мощная идеологема — идея «лихих 90-х». Нет ни одной страны мира, где время формирования государства с ныне действующей Конституцией было бы объявлено не только негероическим, но морально опустошенным. Это своего рода зашифрованная смысловая трагедия внутри самой этой

мировоззренческой доктрины. Или отменяйте Конституцию, или говорите, что, несмотря на все драмы и трудности, результаты модернизации страны в 90-е годы привели нас к достаточно комфортной (при всех ограничениях), бездефицитной, более свободной, куда более гуманной жизни по сравнению с жизнью при советской власти. В результате люди все двадцать лет не понимают, в каком обществе они живут. У них нет общих представлений по поводу фундаментальных вопросов: что такое частная собственность, миссия государства, умение власти управлять экономикой, общественный контроль. Нет модели развития родной страны. Нет общего понимания природы и механизмов разлагающей весь социум коррупции. В обществе не создается, а следовательно, не накапливается позитивный опыт.

Мировоззренческое программирование аудитории осуществляется тихо, без каких-либо объявлений, объяснений, без специальных исследований. В конечном счете, по сути, оно табуируется. Как будто засекречено. Производители телеконтента не всегда должны догадываться о том, что на самом деле они делают.

Способы сохранения Сталина в национальной памяти

Российское телевидение проводит большую работу по трансляции во времени интереса огромных аудиторий к личности Иосифа Виссарионовича. Социологи утверждают, что примерно два десятилетия назад, в конце 1991 года, чуть больше 12 процентов наших граждан считали историческую роль Сталина в той или иной степени положительной. В марте 2013 года, по разным опросам, этот показатель вырос до 49 процентов — в четыре раза. Безусловно положительно к личности генералиссимуса сейчас относится 9 процентов, скорее положительно — 40, не определились с ответом еще 19, а вот «скорее отрицательно» — 22 и «безусловно отрицательно» — только 10 процентов.

Используется по меньшей мере десять техник, которыми руководствуется российское телевидение для сохранения интереса большинства граждан к образу «вождя народов».

1. В общем-то, все понимают, что именно Сталин в XX веке — главный российский герой мирового значения. Только он по известности сопоставим с крупнейшими историческими звездами во всех сферах человеческого существования. Он воплощает идеалы социализма, империи, мощи и мудрости в управлении колоссальной страной, особого государственного мышления, политики, культуры. В некотором смысле он — медийный суперстар. Телевидение именно этот масштаб транслирует. И дело тут, безусловно, не в показанном несколько лет назад на НТВ проекте «Сталин. Live». С приближением очередного дня рождения или годовщины смерти «отца народов» на каждом канале страны идут не менее четырех-пяти таких передач в день. Причем не важно, в каком контексте — негативном или позитивном, ведь Сталин — пусть и предельно противоречивый, даже чудовищный — выразитель коллективного российского архетипа.

2. В последние годы дается как можно больше информации об Иосифе Виссарионовиче. В советское время мало кто знал про его детей, самоубийство жены, психологические болезни, одиночество, про его частную жизнь, черты характера. Формировался образ недоступного гения в Кремле, не спящего по ночам, все знающего, принимающего абсолютно все решения в огромной стране. Сегодня телевидение все это сохраняет и передает новым поколениям устойчивую установку на восприятие демиурга отечественной жизни. Но при этом предлагается максимально широкий выбор подробностей о жизни и смерти самого страшного и самого знаменитого злодея.

3. Важный прием современного телевидения — декларация объективности. Можно рассказывать все и обо всем. Как Сталин наказывал детей «врагов народа», когда за четырнадцать месяцев в 1937—1938 годах были арестованы 1,5 миллиона человек, из которых почти 600 тысяч расстреляны… — все теперь можно не осуждать, а обсуждать: от его сверхжестокости до прозорливости и мудрости. Это теперь не мешает подсознательно гордиться масштабом личности, усиливающим и масштаб национальных переживаний на этот счет. В том числе

и тогда, когда физический страх или ужас переходят в метафизические ощущения.

4. В смысловом плане негатив все же не должен быть подавляющим. Тут «злодей с оговорками». «Под управлением Сталина наш народ выиграл Великую Отечественную войну», но еще и «совершил гигантский скачок в индустриализации страны», «поднял Россию с колен», «образование было лучше», «нравственность выше». Критика должна быть «сложной», переплетенной с другими «противоречивыми» оценками — это обязательное условие. Сила Сталина в его «сверхнеоднозначности».

5. Призыв к продолжению дискуссий. Нужно обязательно оставлять зрителям ощущение, что разговор еще далеко не закончен. Дискутируйте, приводите свои доводы, оценки, обсуждайте с другими. Давайте еще поспорим, «пусть говорят», переживают, думают об этом. Разночтения приветствуются, поскольку это важный элемент сохранения интереса к Сталину.

6. Российскому телевидению важно хотя бы отчасти вывести образ «отца народов» за пределы моральных оценок. Подчеркнуть, что действия Сталина — это в первую очередь успешная прагматика в интересах страны: использовать секретный договор с Гитлером, чтобы подготовиться к войне; «дожать» в Тегеране и в Ялте Рузвельта и Черчилля, чтобы обеспечить имперские интересы СССР. В этом случае не так важно, был ли он действительно больным человеком, своего рода маньяком, убивал ли невинных детей. Все злодеяния ведь были подчинены великой цели — служению Отчизне. Эти установки невидимым образом выживают в сознании миллионов даже благодаря использованию чудовищных шаблонов 30-х — «враг народа», «измена Родине».

7. Сталин уже много лет всегда рядом с нами. Телевидение, радио, газеты словно исходят из принципа «спасибо, что живой». Это создает ощущение, что его посланцы вот-вот постучат в вашу дверь.

8. Он, конечно же, настоящий харизматик, внушающий чувство нашей силы, гордость за нее, даже благоговение. Главный герой российского культурного мифа. Зрители непременно посмотрят телепередачи или кинофильмы о Сталине, а значит, ожидается высокий рейтинг и заработки для ТВ. По факту он — один из лучших рекламных агентов страны. Про Сталина рассказывать так же коммерчески эффективно, как ставить сериал про бандитов. Таким образом, Сталин одновременно универсальный герой Империи, помогающий зарабатывать деньги и сохранять страх перед насильственной смертью.

9. Телевидение утверждает: Сталин хоть и тиран, но ему многое можно простить, так как он преодолевал хаос российской невнятицы, отсутствие порядка, дисциплины. России никак нельзя без такого уверенного в себе и жесткого государя.

10. Дискутировать о Сталине — значит продолжать исповедовать основные принципы нашего жизнеустройства: ручное управление, огромное значение личности правителя. Телевидение — через интерес к Сталину — не только сохраняет, но и адаптирует к нынешней реальности вековечные модели и традиции. Они — в этом все убеждены — чудесным образом живы, воспроизводятся. Они всегда актуальны!

По воле самих граждан

Гениальность схемы функционирования современной российской системы электронных медиа заключается в том, что неразвитие гражданского самосознания осуществляется не за счет государства и не на личные средства зрителей, а на доходы от перепродажи (монетизацию) их внимания рекламным агентствам. Рекламу продукта размещают тем дороже, чем больше приемников включено на том или ином канале. Таким образом сами люди — пусть косвенно — полностью оплачивают труд телекомпаний, без устали работающих над целеустремленным форматированием их реакции и представлений. Парадокс состоит в том, что в свое самое значимое и эффективное производство — создание смыслов, «картин мира» у подавляющего большинства граждан страны — государство за малым (менее 10 процентов бюджета ТВ на доставку сигнала федеральных каналов) ничего не платит. Сбором средств успеш-

но занимается сам телебизнес. При том что значение этой работы для всех сфер существования страны ничуть не меньшее, чем, скажем, наличие войск стратегического назначения. Согласитесь, трудно представить себе ситуацию, когда наша армия была бы переведена на хозрасчет и жила за счет хитроумных манипуляций рынка.

Именно телевидение пока еще во многом определяет, что гражданин считает важным, что не считает, как оценивать прошлое, с какой позиции, в контексте какой ценностной системы. Поэтому, уверяют зрителей многие телеформаты, «пользуйтесь уже приготовленными нами взглядами». Автоматически произносите «лихие 90-е». Вы ведь их не помните или вовсе не знаете, так как были ребенком. Считайте, что они на самом деле были более «лихие», чем нынешние времена. Не думайте о том, что Россия оказалась редкой страной, которая перешла к принципиально иной системе существования практически без массовых жертв. А еще лучше копите деньги, много зарабатывайте, чтобы больше покупать, отдыхать на Майорке, встречать Рождество в Париже, приобретать квартиру в Риге или в Болгарии. Разбирайтесь в марках автомашин, в моде, еде, ресторанах. Учите языки, становитесь успешным. Можете рассказывать анекдоты о власти, как угодно иронизировать, но главное — делайте свою жизнь комфортнее. Отдыхайте. Занимайтесь тем, что будет сулить вам разного рода удовольствия. Частные приоритеты граждан также давно предмет невидимого ручного управления.

Конечно, большинство авторов, редакторов и продюсеров российского телевидения не ставят перед собой задачу зарабатывать на продаже низких чувств и побуждений. Они были бы искренне удивлены, услышав такое обвинение. Просто так получилось, что фиксируемое рейтингом внимание людей слишком чувствительно, а концептуальных — профессиональных и политических — альтернатив его смыслообразующей функции сегодня на российском телевидении почти нет. В нашей стране сформирован жесткий цеховой консенсус, согласно которому действующая схема финансирования ТВ объявлена единственно возможной. Сформировалась очень удобная для многих система распределения рекламных средств, при которой телеканалы волей-неволей консервируют не лучшие качества человеческих отношений... как бы по просьбе самих зрителей. Тонко, эффективно, бесконтрольно. Получается своего рода саморазрушение, отказ от развития, но — по заказу самих жертв.

Общественная дискуссия на эту тему в какой-то момент неотвратимо начнется. Сбросить ярмо рейтинга легче и дешевле, чем провести модернизацию государственных институтов.

му романтическому порыву, с которым он сделал, когда выразился словами Жванецкого, «одно неосторожное движение». Как телевизионщик в фильме «Москва слезам не верит», рассказывать о том, что пройдет несколько лет и не будет ничего, а только облачное телевещание, — это смехотворно. Понимаете, рассказывать о телевещании, как о нэпе при советской власти, что господствующие высоты — такие как Большой театр — партия оставит за собой, а вы для рыболовов-любителей канал создавайте, для доминошников, еще для кого-то, — это несерьезно.

О чем мы говорим? Мне кажется, что не о нашей родине речь, а о более благополучной — в эфирном отношении — стране. О каком-то Лихтенштейне, где будет сотня каналов... Все разговоры о том, что у нас все прекрасно сейчас, а будет еще лучше, мне представляются проявлением необоснованного благодушия... По-моему, нынешнее состояние нашего телевидения — это национальный позор. Потому что даже в Молдавии и на Украине ситуация несколько веселее, чем наше заунывное состояние дел а-ля ЦК КПСС. И не надо рассказывать, что цензором является грипп, все мы знаем, что главным цензором является первый заместитель главы Администрации президента. Что и делает таким слаженным и таким унисонным хор на всех телеканалах. Хотя бы один раз в новостях можно упомянуть Навального в связи с «пехтингом», но на федеральных каналах его не может быть. Известно, что для них не существует такой единицы в телевизионной таблице Менделеева. Я думаю, что все это должно найти отражение хотя бы в виде наших рекомендаций, которые, разумеется, не являются ни для кого обязательными.

Максим Шевченко. Эта тема крайне важная, и проблемы здесь не столько в контроле сверху — важнее реальная ситуация в пространстве политической социологии. В России есть несколько разных групп, которые можно назвать классами, стратами, как угодно, которые находятся в разных отношениях не только к собственности, к контролю за созданием национального капитала, но и к формированию психологии, мировоззрения, менталитета. Кстати, именно это и является в конечном счете национальным капиталом. Борьба идет не за то, чтобы все, какие есть, партии были представлены в том или ином ток-шоу. Да сколько угодно — пусть там будет вся оппозиция и все представители власти, это никак не повлияет на настроение страны. Дискурс формируется не на уровне сорокаминутной программы, в которой люди спорят, дискутируют, — зрительское внимание всегда сосредоточено на персонаже, а не на том, что он говорит. Конечно, все упирается в новостные программы и в общее формирование контента документального или игрового кино. Сериалы в гораздо большей степени определяют настроение общества, чем ток-шоу, поверьте. Поэтому я зайду с другой стороны — этой темы еще не касались.

Я считаю, что подавляющая часть населения страны не представлена на современном телевидении. Я понимаю, что московская либеральная интеллигенция стремится восстановить свое влияние на формирование общественных настроений, которое она утратила в 2000-е годы. Утверждаю, что огромная страна как не имела отношения к формированию телеконтента в 90-е и нулевые, так и не имеет до сих пор. На телевидении никак не представлено ни православное русское большинство, ни Кавказ, ни мусульмане. Значительная часть того, что показывается на главных каналах, вызывает сильное отторжение, потому что искажает подлинную картину России. Я противник того, чтобы Москва доминировала над страной. Более того, считаю, что это преступная политика, которая ведет к деградации общества, к искажению, опасным для судьбы Российской Федерации последствиям.

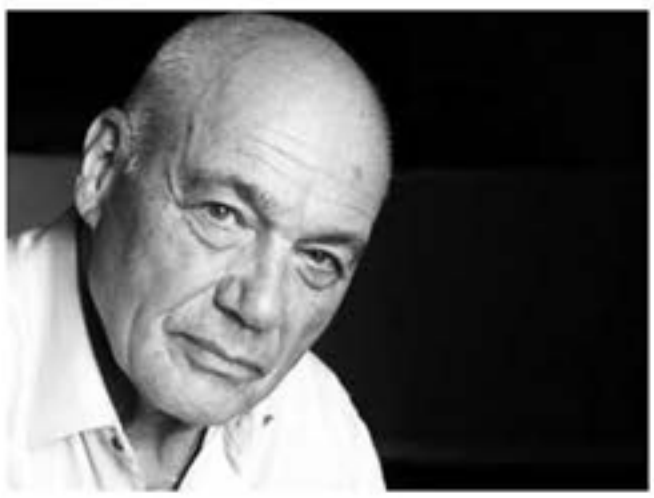
Если уж говорить о плюрализме на центральном телевидении, то нужно значительно усилить присутствие региональной интеллигенции, которая, в отличие от московской, просто отрезана от формирования общегосударственной стратегии развития, которая и создается именно федеральными каналами. Я сейчас занимаюсь созданием региональных медийных ресурсов, потому что страна фактически не имеет голоса. Мне кажется, что это гораздо более важная проблема, чем представительство групп московской либеральной интеллигенции, которая голосовала за или против Путина, хотя это тоже существенно. Мы сегодня наблюдаем разрыв между так называемым образованным правящим классом и основной массой народа, которая, между прочим, постоянно подвергается унижению. Вот мы говорим «федеральные СМИ», и я беседую на радио Business FM с ведущими, и они говорят так: «67 процентов голосовали за Путина, это же настоящее быдло». Ведущие негосударственного канала употребляют в эфире по отношению к большей части населения страны слово «быдло» только потому, что они не согласны с политическим выбором, который сделал народ. Кто является тоталитарным диктатором? Вот эти СМИ.

Я в Москве вообще не знаю никаких радиостанций, кроме «Эха Москвы». Выделю его, потому что, на мой взгляд, это по-настоящему плюралистическая радиостанция, руководство которой сознательно, наперекор критике в свой адрес дает голос самым разным политическим силам. Ведущие других независимых радиостанций ведут себя так, как не позволяли себе сталинские пропагандисты по отношению к Западу в 40-е годы. Это противостояние... оно даже здесь чувствуется сегодня... Разделение народа на две группы, на образованную часть населения страны и необразованную, которая смотрит федеральные телеканалы, — такое у нас практикуется. Так вот моя мама, между прочим, закончила два вуза, и она смотрит федеральные каналы. Она, по мнению некоторых, является быдлом? Я с этим согласиться не могу. Лучше буду быдлом вместе с большей частью общества, чем с этой так называемой образованной элитой, которая стремится вовсе не к тому, чтобы создать демократическую систему представительства всех сил на телевидении, в том числе на федеральных каналах, а просто пытается перехватить рычаги управления формированием общественных настроений.

Николай Сванидзе. Полемика, которая здесь развернулась, — вещь ожидаемая, привычная. То, что мы сейчас слышали, достаточно характерно вообще для того, что в последний год происходит в стране — и в политике, и на телевидении, и в СМИ. Что говорил Максим Шевченко? Фактически им была сделана ставка на вбивание клина между той социальной группой, которую Максим назвал либеральной московской интеллигенцией, и всей остальной — многочисленной — частью нашего общества. Причем акцент в заявлениях Шевченко абсолютно явный: есть якобы вот это меньшинство, которое шибко много о себе понимает, и есть народ. Настоящий российский народ, который хлеб сеет. А есть те, кто и сало ест, и на площади выходит. И почему они тянут на себя одеяло, почему они хотят учить жить трудящихся нашей страны? Да никто, поверьте, не хочет. Этот клин, который вбивается, он вбивается и на телевидении. Я соглашусь с Максимом: не ток-шоу формирует мировоззрение многомиллионной аудитории, хотя и они тоже. Но на ток-шоу важно не только то, представители какой партии там присутствуют. Есть на экране, скажем, участники из оппозиционной ЛДПР, КПРФ или они там отсутствуют. Главное — это позиция ведущего, это дискурс, который он задает, вопросы, которые формулирует, выводы, которые делает,

интонация. Но помимо этого есть информационные программы, которые на каждом федеральном канале выходят много раз в день. Они создают впечатление об информационной картине дня, расставляют акценты. Уже звучал вопрос о том, почему тема расчлененки, связанной с фамилией одного известного человека, заняла такое значительное — и по времени, и по интенсивности подачи — место в информационном эфире. Ответ очевиден: потому что герой этого сюжета принадлежит к определенной политической группе. То, что именно этот человек убил и расчленил свою жену, показалось достаточно вкусным информационным поводом для того, чтобы это обсасывать в течение длительного времени. Точно так же «подвернулся» другой удачный повод: известного оппозиционного блогера обвинили в педофилии. Доказательств не было, тема не нашла продолжения, но как она раскручивалась, как смаковалась — не хватало мелочи, пустяка, хотя бы одного доказательства, что это действительно имело место. И тогда бы все пошло по полной программе, как грузовик с горы. О чем все эти факты говорят? Совершенно очевидно, что действующая власть на федеральных каналах имеет все политические ресурсы для демонстрации и пропаганды своей позиции, своей точки зрения. Так или иначе. В разных жанрах и форматах. Разумеется, власть занимает абсолютно все господствующие высоты на телевидении. И оспаривать это нелепо, лукавством это было бы. Другой вопрос, что мы можем предпринять. Соглашусь с Алексеем Волиным, который сказал, что переносить акценты на некие общественные советы и бить под руку главного редактора не слишком конструктивно. Не поможет. Это бессмысленная затея в нашей стране. В другой стране, вероятно, помогло бы, а на нашей родине не поможет, только ухудшится общее качество телевещания. К каким бы то ни было серьезным изменениям не приведет.

Что касается того, что слышится только Москва, а не вся страна. Я с этим не согласен. Не знаю, что значит вся страна. Максим Шевченко говорил, что нужно давать слово православным и мусульманам. Каким образом? Как именно в нашем светском — и по сути, и по Конституции — государстве, на нашем светском телевидении мы должны отражать позиции представителей тех или иных конфессий? Слава богу, эти уважаемые конфессии тысячелетиями обходились без отражения своих позиций на телевидении и хорошо себя чувствуют...



Владимир Познер. У нас нет плюрализма. Его нет в истинном смысле, потому что государство этого не хочет. Есть абсолютно циничное отношение к тому, как должны работать в этом плане средства массовой информации. Чем меньше аудитория, тем больше правды можно позволить себе говорить. Чем больше аудитория, тем больше ограничений. Я думаю, спорить с этим невозможно. «Новая газета» с ее небольшим тиражом — пожалуйста. И потом, есть такая отдушина, которая называется «Эхо Москвы», которую можно прихлопнуть в любой момент, потому что на самом деле ее контролирует государство через «Газпром-Медиа». Таковы факты, так обстоит дело. Я как человек, работающий на телевидении, могу сказать: да, есть цензура. Есть люди, которых приглашать нельзя, хотя они ньюсмейкеры. И даже если Путин в разговоре со мной прилюдно скажет: «Да позовите их в свою передачу, пожалуйста», все равно они не придут, все равно позвать их нельзя. Давайте называть вещи своими именами — плюрализма нет. Это первое.

Второе: никакого общественного телевидения у нас нет. Его и не будет, потому что у всех видов общественного телевидения есть две общие черты — нет рекламы и нет такого телевидения, где один человек, в нашем случае пре-

зидент страны, назначает и снимает генерального директора. Нигде такого нет. Снять могут, но это решает не один человек. Общественное телевидение существует в разных странах и в разных формах. Таких компаний больше пятидесяти. Начиная от BBC и кончая NHK — от Англии до Японии. Но оно везде принципиально иное, чем предполагается создать у нас, поэтому не нужно делать вид, что это общественное телевидение, даже когда оно начнет вещать. Генеральный директор понимает, что его могут снять. Политическая власть может снять. Тогда это не общественное телевидение.

И последнее. Плюрализм никогда не обеспечивается количеством каналов. Канал рыболовов, канал железнодорожников — это не имеет никакого отношения к нашей теме. Единственное решение, которое, как мне кажется, необходимо принять для нормальной работы телевидения — и, кстати, его предлагал Медведев, когда был президентом, — чтобы государство ушло из средств массовой информации. Это не обеспечит большую демократию, но гарантирует представительство разных позиций и взглядов на телеэкране, поскольку если хозяева каналов разные, то и мнения разные. Если государство управляет фактически всеми федеральными каналами — а это так! — то везде проводится одна линия. Да и мне сам Владимир Владимирович Путин говорил: «Кто платит, тот заказывает музыку». И это правда, он абсолютно верно говорит. А вот если нет единого хозяина на все телевизионное пространство, значит, есть разные. Получше, похуже, но разные. И тогда возникает некий, далеко не идеальный, но плюрализм. Я не ссылаюсь на Запад, все эти ссылки — ерунда. Мою программу закрыли на Западе тоже, несмотря на весь их демократизм и плюрализм.

Елена Масюк. Моя оценка ситуации на сегодняшнем телевидении известна. Леонид Парфенов испытывает ее на себе уже многие годы. На телевидении невозможно работать, потому что на государственных каналах существует только одна-единственная позиция. И, к сожалению, я должна сказать, что власть уже не удовлетворяется желанием влиять исключительно на большие федеральные каналы. Она распространяет свое видение на многие каналы и СМИ, далеко не столь массовые. Отдельная история, как мне кажется, случилась совсем недавно с каналом «Совершенно секретно». Это как раз спутниковый канал. И как мы могли предположить из выступления коллег, у подобных каналов в плане контента все должно быть хорошо, поскольку зрительская аудитория значительно меньше и несравнима с аудиторией федеральных каналов. Вы всё знаете о ситуации, которая возникла с Верой Кричевской, с каналом «24 Док». Я прошу сейчас предоставить слово Этери Левиевой — руководителю канала «Совершенно секретно». Это очень важно, потому что канал в том виде, в котором он существует, может прекратить свое существование.

Этери Левиева. Честно говоря, я не вижу особого смысла моего сегодняшнего выступления, потому что на протяжении фактически пяти месяцев мы пытались достучаться до людей, которые занимаются телевидением в нашей стране. Ничего не получилось. Сейчас мы действительно выходим из кабельного эфира «Ростелекома». Эта проблема, с моей точки зрения, делится на две части — идеологическую и экономическую. Что касается первой: мы работали в системе «Ростелекома». Это государственная структура, которой принадле-

жат национальные кабельные сети — самые крупные в России. Никаких эффективных менеджерских шагов эта компания не совершала. Эти сети им просто когда-то достались от московского правительства. Мы работали в этой системе шесть лет, у нас было в качестве абонентов порядка шести миллионов подключенных домохозяйств. Получается приблизительно 15—18 миллионов потенциальных зрителей канала.

Дальше общеизвестная, очень странная история. Госкомпания «Ростелеком» в целях оптимизации с нами договор решила прервать. Сотрудники «Ростелекома» постоянно намекали: «Это не мы, у нас из администрации президента постоянно раздавались звонки». Там назывались еще некоторые фамилии. С частью этих людей из администрации мы попытались связаться, поговорили, они сказали: «Мы вообще не имеем к этому никакого отношения, ничего не знаем».

Недовольство, вероятно, вызвало несколько программ, в одной из которых генерал Ачалов рассказывал о Сердюкове. То, что он там сообщил, сегодня уже знает вся страна. Но тогда эту программу оператор — «Ростелеком» — не поставил в эфир. Здесь возникает вопрос: есть ли какие-то цивилизованные отношения между оператором и продакшн-компанией? Мы заключаем договор с оператором всего лишь о технологическом посредничестве, но при этом он как монополист ведет себя так, как хочет. Не нравится ему программа, он просто вынимает ее из эфира и всё. Не нравится ему телекомпания, он разрывает с ней договор. Что касается экономической части, у меня есть полный анализ-доказательство того, что чистая прибыль «Ростелекома» от договора с нами ежегодно составляла почти 200 тысяч евро. Может, это и небольшая сумма, но все-таки наш канал не убыточный.

Сейчас мы уходим в Интернет. Нам называли фамилию человека, который якобы дал распоряжение о том, что телеканал нужно совершенно закрыть. Я сама лично не разговаривала с ним, и мы не знаем на самом деле, так это или нет... Мы никак не связаны с администрацией президента, никогда не называли себя оппозиционным каналом. Мы всегда позиционировались как независимый канал. Холдинг основан, как вы знаете, еще Артемом Боровиком, который когда-то в своем выступлении в студии Евгения Киселева, когда погиб Влад Листьев, сказал: «Такое ощущение, что сзади кирпичная стена. Здесь стоим мы, журналисты, а впереди рота киллеров». Это, конечно, сильно сказано, но суть не изменилась. Нас как программу фактически убрали со всех телеканалов. Всё. Что мы теперь можем делать — рассказывать о мистике, привидениях, делать непонятные документалки. Мы решили, что все-таки еще можем работать в своем независимом сегменте. Я имею в виду определенную аудиторию. Оказалось, и здесь нельзя.

Хочу спросить о двух вещах. Как можно все-таки продолжить диалог с госструктурой «Ростелеком», сесть за стол переговоров и договориться о любой модели отношений, поскольку у них находится техническое обращение оператора к аудитории? И второе: можно ли каким-то образом инициировать законодательную инициативу, как телевизионная продакшн-компания и оператор должны взаимодействовать между собой? Можно ли как-то контролировать, проверять то, что диктует рынок, а не выслушивать пустые заявления о том, что у огромной компании «Ростелеком» с ее миллиардными долгами и с неэффективным менеджером — по мнению Министерства связи, президентом «Ростелекома», — и оптимизируются расходы, если маленькая компания «Совершенно секретно» закроется?

Наталья Синдеева. Мое выступление будет немного вразрез. С одной стороны, я должна поддержать Этери Левиеву, потому что нахожусь в похожей ситуации. С другой — понимаю, что это бизнес-конфликт, потому что мы, телеканал «Дождь»,

тоже платим по рыночным ценам всем операторам и за подъем на спутник. И когда мы пришли в компанию «Ростелеком» с вопросом, почему они не хотят нас взять в пакет, нам сказали: «Отлично, цена входа с каждого абонента от семи до пятнадцати долларов». Это бизнес, потому что вы продаете рекламу и зарабатываете. Канал РБК заплатил за вход в сеть «Ростелеком» порядка 50—60 миллионов долларов для того, чтобы иметь охват, продавать рекламу. Как бы мне ни было противно слышать, как бы ни хотелось прижать к стенке Андрея Холодного, одного из больших ростелекомовских начальников, и сказать ему: «За что же вы хотите брать с нас такие деньги, ведь вы, имея монополию, можете назначить любые цены»... При всем при этом, если мы живем в рамках цивилизованного бизнеса, то вынуждены считаться с этими правилами игры. Этери, я за вас, потому что вы много лет на своем канале, многое сделали, но в данном случае, мне кажется, это бизнес-конфликт. Политики здесь нет.

Давление — в том числе и на негосударственные СМИ, — конечно, есть. И я тоже хочу это подтвердить. Выражается оно не напрямую. Меня никто не вызывает на ковер, никто мне не звонит, но когда на повестке дня стоит вопрос технической пролонгации лицензии, мне ее не продлевают в течение долгого времени. Так было до тех пор, пока я не позвонила Алексею Громову и не спросила: «А почему мне не разрешают продлить нашу лицензию, это ведь техническая пролонгация?» На что Алексей Алексеевич честно сказал: «Почему ты мне звонишь?» Я — в ответ: «Просто хотела поинтересоваться». Через два дня лицензию мне продлили. Хотя никто до этого никаких звонков напрямую на телеканал «Дождь» не совершал.

Мы на сто процентов самостоятельная коммерческая организация. Тот редкий пример предпринимательства, когда ты вкладываешь свои собственные деньги, всем платишь, зарабатываешь на рекламе. Но кто-то звонит рекламодателям, которым можно позвонить, и говорит, чтобы они приостановили размещение рекламы на «Дожде» или сняли свою рекламу. Агентству «Видео Интернешнл», видимо, тоже запрещают продавать рекламу телеканалу «Дождь». Как с этим бороться и можно ли на это повлиять, я не знаю. Был конкурс на второй мультиплекс. Здесь присутствуют несколько его участников. Большинство членов комиссии говорили, что телеканал «Дождь» должен попасть в этот мультиплекс, исходя из разных концептуальных форматов, но в итоге голосования, когда наступал момент решения, нам не хватило одного голоса.

В.Познер. Я хотел обратить ваше внимание на то, что, хотя они и были приглашены, здесь нет ни одного генерального директора трех федеральных каналов. Конечно, они люди занятые, полагаю, представляют, что этот разговор абсолютно бессмысленный. И, видимо, не ошибаются. И в этом смысле, я думаю, это мнение значительной части властей. Конечно, у каждого из нас своя точка зрения, и все мы будем ее отстаивать, но при этом важно оставаться честными. Даже в том, что ты не можешь доказать, но понимаешь, что это правда, например в отношении канала «Совершенно секретно». Понятно, с чем гонения на него связаны.

Н.Сванидзе. Разумеется, мы должны помогать Анатолию Григорьевичу Лысенко в решении проблем общественного телевидения. Он профессионал потрясающего класса и опыта и все сам прекрасно представляет. Я думаю, что объективные проблемы состоят в том, что между летом 2011 года, когда наш Совет по правам человека при президенте этим занимался, и сегодняшним днем прошла очень большая содержательная и политическая дистанция. Если тогда было одно отношение к перспективе создания общественного телевидения, то сейчас совершенно другое. Теперь оно не столь востребовано, как тогда. Анатолий Григорьевич делать провластное телевидение не захочет, оппозиционное тоже, да ему и не дадут. Значит, это будет аналог канала «Культура», который не слишком высокие рейтинги имеет при всем к нему уважении. Я искренне желаю Лысенко успехов, и мы все в этом заинтересованы, но проблемы эти тяжелейшие.

Александр Любимов. Я здесь представляю федеральный канал РБК ТВ. У меня было желание уйти в некоторые моменты нашего обсуждения, потому что смысл Совета, мне кажется в том, чтобы искать способы менять ситуацию, а не просто высказываться. Все точки зрения давно представлены. Очевидно, что речь идет о борьбе за влияние. Это всем давно понятно. Я как в свое время первый заместитель гендиректора Первого канала и «России» могу это сказать о ежедневной работе в этих компаниях.

Наше государство несовершенно. В отношении средств массовой информации и телевидения. Это несовершенство не столь заметно, как в сфере здравоохранения или просвещения. Тем не менее, чтобы искать компромисс, нужно думать не о себе и своих интересах, а о том зрителе, который это телевидение смотрит. В этом смысле расскажу одну короткую притчу. При президенте Борисе Николаевиче Ельцине как-то тоже был собран аналогичный Совет. И там приблизительно в той же тональности критиковалось телевидение. По-моему, в части оценки передачи Евгения Вагановича Петросяна, если я не ошибаюсь. Все клеймили его программу «Зеркало». Там были руководители федеральных каналов, присутствовал президент. В какой-то момент единственный, кто стал оппонировать общим суждениям, был министр внутренних дел, который заявил: «Если закроют эту программу, я не справлюсь. Мне тогда нужен еще миллион штыков». Рейтинг — это мерило не только качества информации или плюрализма, но и того, что аудитория востребует. Я разделяю опасения, согласно которым борьба за большую аудиторию приводит к деградации, но, согласитесь, все сложнее и сложнее удерживать большую аудиторию. Сейчас уже 13—15 процентов доля у каждого федерального канала. Когда-то было 20—25, а еще раньше и 30—35 процентов. Если министр внутренних дел прав, а он интуитивно чувствовал, что проблема закрытия программы «Зеркало» коснется в первую очередь огромных масс людей, которые выйдут на улицы. Нужно будет эти улицы как-то администрировать. Выпившие в выходные дни мужчины, возможно, будут вести себя несдержанно. Об этих функциях телевидения нельзя забывать.

Воздействие телевидения на современного человека непонятно и неизвестно. Что бы нам ни говорили социологи или психологи, но точных и внятных представлений о том, как влияет телевидение на человека, нет. Теперь о главном. Я тоже могу рассказать о наших страданиях, сколько и где мы платим, с каким трудом пытаемся поддерживать политический баланс в эфире. У нас присутствует и позиция, и оппозиция. Мы критикуем власть и тоже часто сталкиваемся с болезненными ситуациями, а также с процедурами, о которых здесь говорила Наталья Синдеева. Но я хочу сказать о главном: несовершенное государство несовершенно и внутри себя. Здесь работают такие же люди. С кем-то из них можно договариваться, а с кем-то нет. Мне кажется, смысл нашей дискуссии, заключается в том числе и в том, чтобы попробовать использовать государство в целях защиты граждан. Я разделяю точку зрения, которую высказывает Владимир Владимирович Познер, о разгосударствлении. Конечно, это произойдет не в один день. Но проработать механизм того, как государство могло бы в течение пяти-семи лет постепенно выйти из СМИ в качестве собственника, чтобы все это не досталось трем монополиям, чтобы ситуация 1995—1996 годов не повторилась, — об этом нужно думать. Это длинный процесс. Есть зоны, которые в телевещании и вообще в СМИ нужно субсидировать, а есть то, что можно было бы отдать рынку. Создать этот механизм, аккуратно его пристроить, чтобы не потерять то, что уже есть. Это была бы полезная задача для нас всех.

М.Шевченко. Борьба у нас ведется не за сам факт существования телевидения, которое представляло бы разные точки зрения, а за право именоваться обществом. Я, например, всегда полагал, что общество в государстве представляют некие структуры, законодательные собрания, какие-то общественные организации, Советы по правам человека, профессиональные и корпоративные союзы, которые так или иначе естественно показывают разные смысловые сегменты. Коммунистическая или народно-патриотическая часть общества, которая в России составляет значительную долю населения, практически не представлена, к примеру, в Попечительском совете общественного телевидения. Я лично выступаю за свободу слова и считаю, что любое высказывание может быть побеждено только контрвысказыванием. Диалектика дискуссии должна доминировать над разрешительным или запретительным правом государственного или общественного цензора. Общественное телевидение получило бы сильного, скажем так, промоутера в лице Государственной думы, который помогал бы проталкивать этот как бы проект.

И еще. По мне, например, «Дождь» является вполне общественным телевидением. Там постоянно бывают люди разных политических взглядов. Речь идет не о представительстве в кадре, а о контроле над самим способом формирования политического дискурса в рамках этого канала. Он должен представлять страну. Условно говоря, и «Уралвагонзавод», и Болотная площадь должны быть в равной мере представлены в общественном российском телевидении.

Что касается программы «Совершенно секретно», безусловно, нужно посмотреть, если там есть политические мотивы по закрытию канала, а не просто бизнес. Монополия торговых сетей в России такова, что мы уникальная страна, где не журналу — за распространение, а журнал платит за распространение в торговых сетях. Фактически мы полностью зависимы от монополистов. Во всем остальном, что касается корпоративной солидарности, то это обязательная вещь, как мне представляется. К сожалению, регионы России вообще лишены этой солидарности.

Солидарность — это очень важный момент. Конечно, это все носит умозрительный характер только на уровне этики. Телевидение — это огромный бизнес, который, естественно, контролирует сознание страны. Выступаю ли я за разгосударствление телевидения? Не понимаю, что это значит, честно говоря. Ведь медийный рынок нуждается в инвестициях, а где вы найдете инвесторов кроме тех, кто получает сверхдоходы от торговли сырьевыми ресурсами? Кто еще в России способен сегодня инвестировать в этот рынок? Какие большие инвестиционные корпорации в России являются сегодня негосударственными? Если же контроль над дискурсом перейдет в руки так называемых независимых монополистов, которые будут представлять подавляющее меньшинство, так называемого, как теперь принято говорить, креативного класса, то мы вернемся в ситуацию 1992—1994 годов, когда фактически шла тоталитарная промывка мозгов большей части населения страны на уровне чеченской войны, бандитизма, разврата, разбоя и так далее. Накопления капитала очень узким классом тогда торжествующих людей, которые сегодня изображают из себя гонимых мучеников.

Ирина Хакамада. Хотела бы обратить ваше внимание на дух, настроение и рекомендации доклада Даниила Дондурея о последствиях для общества и самой власти того, что способствует отуплению граждан. Большинство зрителей, которые смотрят высокорейтинговое телевидение, все-таки не заслуживают того, чтобы из них постепенно формировали неумных людей. Агрессивное

большинство населения, воспитанное на агрессивном телевидении, не обладающее сложными чувствами, в любой момент повернется против самой власти.

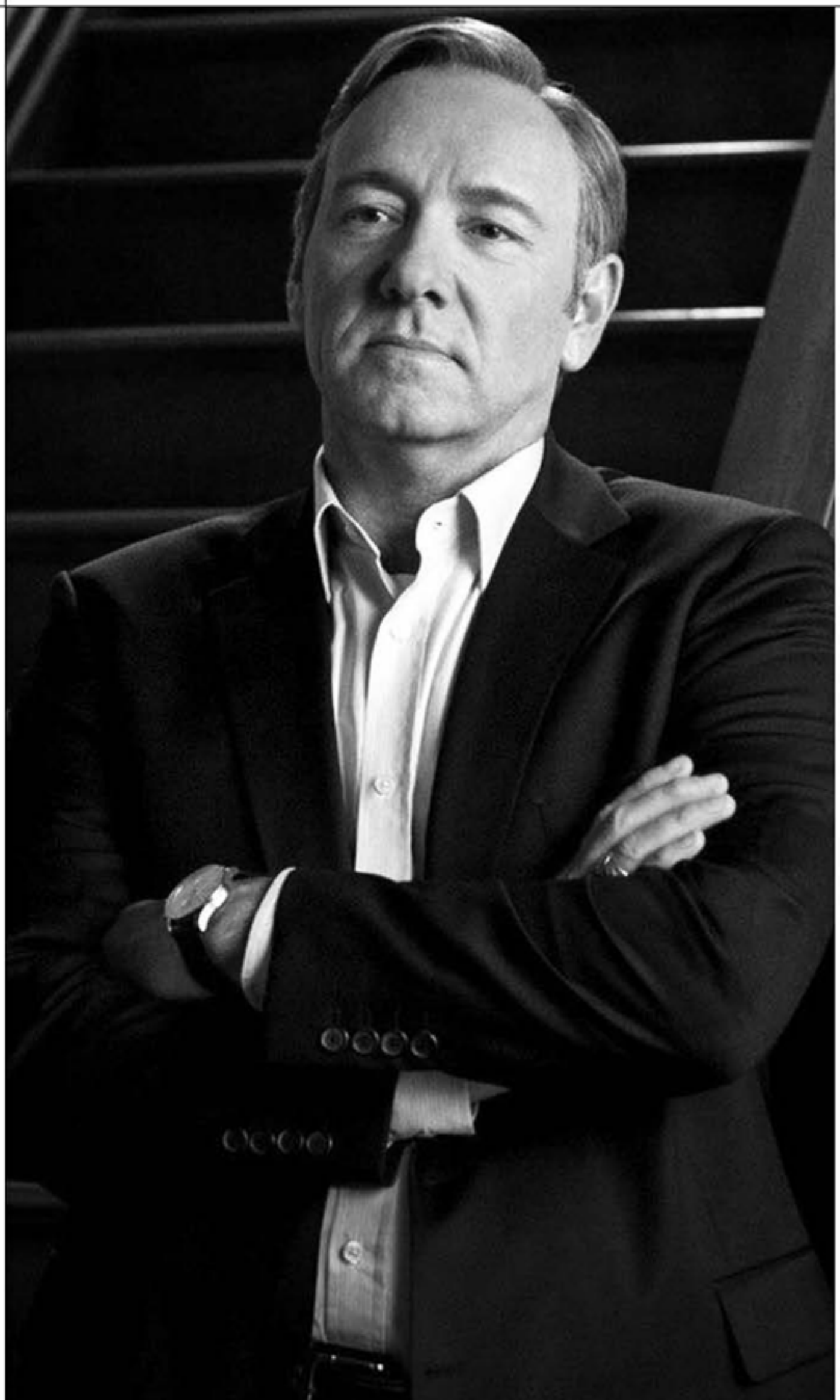
Что же касается вопросов Натальи Синдеевой и канала «Совершенно секретно», тут нужно говорить не только о разгосударствлении ведущих федеральных каналов, понятно, что это зависит от политической воли. Другие каналы, работающие на спутнике и на кабеле, также испытывают затруднения. Нет равных конкурентных условий, нет прозрачных процедур продления лицензии, доступа к эфиру. Слишком высокие коммерческие барьеры для того, чтобы развивать плюрализм другого телевидения. Здесь уже говорилось о том, что будущее за нами, вход ненормальный, пусть они умрут в результате конкурентной борьбы и плохих рейтингов программы, а не из-за того, кто сможет у кого-то из кармана достать. Это как вход в малый бизнес. Если поставить дикие барьеры, то и бизнес будет коррумпированный.

Хотела бы также, чтобы мы указали на тотальное присутствие самоцензуры, а не только критиковали государство. Все это прекрасно знают. Не каждый стоп-лист контролируется администрацией президента и не по каждому человеку есть запрет со стороны политической власти. Есть варварская самоцензура, есть страх. Чем человек менее талантливый, чем главный редактор менее талантливый, тем больше у него этот страх. Он выметает все, вплоть до программ о живой природе, животных, культуре. Если в мультфильме будет нехороший медведь, то его тоже вычеркнут, как в советские времена, потому что может возникнуть ассоциация с символом «Единой России». До этого все доходит. Не надо перегибать палку. Конкретно, если вам запретили Владимира Рыжкова на телеканале показывать, то и не показывайте, но вам ведь не запрещают делать многие интересные программы с приличными людьми. Слишком часто говорят, что да, нам не запрещают, но хотелось бы, чтобы разрешили. Понимаете? Две разные вещи — списка запретов нет, но мы хотели бы отдельное разрешение, а то я потеряю свое место.

Анатолий Лысенко. С чем-то я категорически не согласен, с чем-то согласен. В этом и есть польза от дискуссии. Я предпочитаю, чтобы критика заменялась предложениями сотрудничества, никаких идеологических табу. Главное — будь порядочен перед самим собой. Легче всего жить по указаниям сверху. Практика показывает, что плохо кончается все даже для тех, кто живет по этим указаниям. Нужно уметь добиться реализации своей точки зрения. Многие знают, я не собирался быть руководителем этой компании. Вообще был против общественного телевидения. Сначала нужно строить гражданское общество, а только потом создавать общественное ТВ. Как старый человек, если назначили, значит, попробую еще раз, когда-то это удавалось. Если нет, то у меня всегда есть прекрасная возможность в мои семьдесят шесть лет сказать, что я устал. Стоять на берегу и говорить, что у меня не получится, — это, к сожалению, традиция русской интеллигенции. Но я за ту интеллигенцию, которая пробует что-то сделать.

Материал подготовили Д.Дондурей, Н.Зархи

Р Е П Е Р Т У А Р



Телесериал «Карточный домик»

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

У попа была собака, он ее любил

Мария Захарченко. У вас нет ничего святого.

Эдуард Стауниц. Да, святого во мне сильно поуменьшилось, когда я впервые побывал в публичном доме.

Из советского телесериала «Операция «Трест»

Когда в прологе нового американского сериала хладнокровный герой Кевина Спейси ночью, пока никто не видит, голыми руками додушивает соседскую собачку, только что сбитую проезжавшей машиной, невольно возникает вопрос: а что же дальше? Собственно, все уже сказано, хотя собачку не показывают. Показывает нам Финчер прямой взгляд Спейси «в публику» со словами о том, что боль бывает двух видов — полезная и бесполезная. Философствует парень, видите ли, вместо того чтобы дожидаться хозяев собачки, которые сами могли бы принять решение. И что же это значит для сериальной продукции?

1. Парень, имеющий право, додушивая собачку, смотреть публике в глаза и разговаривать с ней так, чтобы больше никто не слышал, отныне будет протагонистом всего происходящего, нашим Вергилием в аду «Карточного домика», а именно в «мировой закулисе» американской высшей власти.

2. Парень дожил до благополучного предпенсионного возраста,

«Карточный домик»
House of Cards

Авторы сценария **Кейт Барноу, Эндрю Дэвис, Майкл Доббс, Сэм Форман, Бо Виллимон, Рик Кливленд, Кейт Хафф, Сара Трим**
Режиссеры **Дэвид Финчер, Джеймс Фоули, Джоэл Шумахер, Карл Франклин, Чарлз Макдугал**
Операторы **Эйджил Брилд, Тим Айвс**
Композитор **Джефф Бил**
Художник **Стив Арнолд**
В ролях: **Кевин Спейси, Робин Райт, Майкл Келли, Кристен Конноли, Кейт Мара, Кори Столл, Ларри Пайн и другие**
Media Rights Capital, Panic Pictures (II), Trigger Street Productions
США
2013

оставаясь имморалистом, ницшеанцем, циником, ориентированным на бытовой садизм, но все это благодаря установочности пролога как бы заведомо не предполагает ни «Американской трагедии», ни «Всей королевской рати».

3. Парень очень симпатичный, у него лицо Кевина Спейси, и если публика намерена смотреть весь первый сезон (а будет и второй), ей придется сглотнуть задушенную собачку и при любом раскладе быть на его стороне.

Сериал дальше сразу предупреждает, что речь не пойдет ни о чем «жанровом» — ни о детективном расследовании, ни о мелодраматическом раскаянии, ни о сатирической безнаказанности. Речь пойдет об обыденности, которую тринадцать серий готовят, чтобы подать холодной. Вновь избранный президент Уокер, на которого вовремя поставил партийный босс Фрэнсис Андервуд (Кевин Спейси), в период кампании обещал ему в благодарность пост госсекретаря. Фрэнсис надел лучший костюм, но о том, что обещание выполнено не будет, сообщает даже не Уокер, а его пресс-секретарша, именно Фрэнсисом приведенная в команду. Это страшное унижение, но она тоже не дура и, долдоня заученное «ты нужен нам в Конгрессе», прекрасно видит, как в ответ он скрипит зубами. Фрэнсис старается скрипеть потише, но целые сутки в его голове бьется лишь одна фраза: «Со мной больше никогда не будет ничего подобного». Она очень созвучна классическому девизу Скарлетт О'Хары: «Я больше никогда не буду голодной».

Те сутки, которые Фрэнсис был в растерянности, проясняют, что его, капитолийского волчару, подвело лишь доверие к высшей власти, то есть остатки каких-то представлений о чести и совести у других. Он сядет на этот пенек, и дальше начнется, как сейчас принято, «ответка». Ничего сенсационного в ней нет. Ясен, грубо говоря, пень, что Фрэнсис: а) отомстит, б) скоро отомстит, в) страшно отомстит. При этом как бы совершенно не важно, где и что будет происходить. Негритянское лобби, профсоюзное лобби, школьная реформа, экологические проблемы, губернаторские выборы в Пенсильвании, алкоголь и наркотики, секс с несовершеннолетней, еще одно убийство и в целом — занимайтесь хоть переброском воды северных рек в Среднюю Азию, хоть красной ртутью, в это даже необязательно вникать, на сезон бы хватило. Важен для публики лишь модус операнди — как реагировать, как провоцировать, как скрывать злорадство или, наоборот, держать удар, когда кто-то поднялся на красной ртути, а кто-то на ней просел. Важно поведение людей, добивающихся своих целей, а не сфера их деятельности.

Первые посягательства на президентов в Голливуде случились, наверное, в начале 60-х («Доктор Стрейнджлав»). До этого было можно «опускать» только на уровне мэра (в крайнем случае — сенатора). И вот за полвека через самые разные жанры, от фантастики с Биллом Пуллманом («День независимости») и романтической комедии с Майклом Дугласом («Американский президент») до триллера с Джином Хэкменом («Абсолютная власть»), они наконец добрались до обыденной психодрамы, еще более усиленной в этом своем качестве за счет не «полноэкранно-полнометражного», а сериального контекста. Большая часть тех, кем манипулирует Фрэнсис, характеризуется двумя словами: дурак и сволочь. Президент — дурак и сволочь, вице-президент — дурак и сволочь, госсекретарь — дурак и сволочь и т.д. С умственно неотсталым партнером Фрэнсис столкнется лишь ближе к финалу первого сезона, но тот вовсе не политик и не стремится им стать. Миллиардер Таск — личный друг президента, ему вполне этого хватает. Но сделать обыденную психодраму на Капитолийском холме можно сегодня, лишь если вообще отказаться от «плохих и хороших парней», «свободы и справедливости» и прочих поправок к конституции. Чтобы придумать именно человечески интересный сюжет про Капитолийский холм, нужно исходить из того, что человек — очень грязное животное, перестать наконец это отрицать.

Причем, как бы сказать точнее, поскольку от Белого дома круги расходятся по воде, грязным оказывается любое участие в социуме, будь ты юная жур-

налистка или старый школьный учитель. Но только если не клеймить человеческую грязь как проказу и не умывать от нее руки, закрывая глаза, можно разобраться в том, как и что происходит. Первый сезон «Карточного домика» построил сюжет на том, что Фрэнсис Андервуд, которого в начале слили, в конце получает предложение стать вице-президентом. Ему пришлось там что-то шепнуть, там подставить и еще раз подставить, здесь купить, тут сделать зво-

«Карточный домик»

нок, сюда направить жену, оттуда выудить информацию, где-то оказать услугу, чтобы потом ею шантажировать, кому-то организовать самоубийство. Фрэнсис сыграл на слабостях своего молодого бывшего друга, чужими руками выдвинул его в губернаторы Пенсильвании, уболтал бывшего губернатора, чтобы тот поддержал кандидата, затем снова чужими руками слил кандидата, потом сам его убил, а потом оказалось, что партия не проиграет, лишь если место покойника займет как раз бывший губернатор, то есть действующий вице-президент. Место освободилось.

Раньше подобные сюжеты были про мафию, необязательно даже американскую (например, из сравнительно недавних — английский «Слоеный пирог»). Кстати, весь проект тоже не национальный, а основан на английском мини-сериале, в свою очередь основанном на бестселлере Майкла Доббса, известного британского политика, руководившего избирательной кампанией консерваторов в 1987 году. Доббс на новом витке повторяет практику Гора Видала, политика и писателя, полвека назад начавшего разбираться с технологией власти. Но у Видала еще работали разнообразные «поправки к Конституции», а теперь сюжет, исходящий из общечеловеческой грязи как единственной данности, — он про всех социально встроенных граждан, вроде бы даже чтущих уголовный кодекс, как, например, глава государства.

Партии, пресса, профсоюзы — всеми движут мафиозные понятия, сходняки, стрелки и разборки. Никаких иллюзий не осталось и насчет пресловутых семейных ценностей. У Фрэнсиса нет детей, что вроде бы пафосно-символично, но он не скрывает от публики, что люто их ненавидит. От жены Клер (Робин Райт) он — вполне в духе времени — не скрывает новую любовницу (Кейт Мара), которая может быть полезна как журналистка-инсайдер-

ша, и жена реагирует спокойно. Нет, у нее самой есть любовник, с которым она разбирается, почему все же вышла за Фрэнсиса, и от которого к концу беременеет (прекрасный задел для второго сезона). Но ее отношение к другим беременным и число ее собственных абортов и про семью позволяют сказать: «Ничего личного, это только бизнес».

Надеюсь, мы еще увидим, как Фрэнсис разберется с Клер, потому что пока непонятно, будет это, как в культовых «Тайных агентах» Шёндёрфера (чем черт не шутит) или как в «Чести семьи Прицци». Во всяком случае, есть между ними иллюзия любви или нет ее или ничего, кроме расчета, нет, семья и секс в «Карточном домике» диаметрально противоположны. Причем и в сексе тоже действует только холодный расчет. Правда, никакая предусмотрительность не гарантирует быстрых побед, потому что иногда надежная интрига вдруг берет и буксует, случаются непредвиденные задержки. Но очень многое зависит от жизненного опыта, наработанных связей и быстроты реакции. Именно их придется проявлять Фрэнсису Андервуду в следующем сезоне, когда раскроются тайны помощников, поднажмет пресса в лице уже бывшей любовницы, вступившей в коалицию с врагами, и не дай бог раскроется история с собачкой.

Впрочем, сценаристы могут понизить градус или просто поменяться — ведь на первом сезоне менялись и режиссеры (помимо Финчера — Джеймс Фоули, Джоэл Шумахер, Карл Франклин, Чарлз Макдугал).

Однако в нынешнем состоянии Фрэнсиса Андервуда на будущий сезон ему прямая дорога в президенты США. Хотелось бы взглянуть, как во время инаугурации Кевин Спейси посмотрит в камеру и скажет публике напрямую: «Конечно-конечно. Счастья для всех, и чтобы никто не ушел обиженным». Потому что его Фрэнсис, не будучи намного умнее или остроумнее окружающих (все его реплики в сторону достаточно банальны), тем не менее обладает одним, самым ценным сегодня качеством — абсолютной самоиронией. Он даже не так чтобы честен с собой (тщеславное потирание мокрых ручек присутствует, мелкая мстительность налицо даже не в крупных ставках), но он никогда в жизни не серьезен. Даже убивая, что, конечно, неприемлемо.

Наказание Фрэнсиса, если вообще можно назвать это наказанием, произошло изначально. Это примерно то, о чем писал в дневниках Юрий Нагибин: «Раздражает вечная неполнота успеха. Даже беспримерный по шуму, треску, ажиотажу «Председатель» обернулся полнотой удачи лишь для Ульянова, мне же почти ничего не дал. А ведь я, в отличие от Салтыкова, ни сном ни духом не причастен к гибели Урбанского. Нечто сходное повторяется сейчас с «Чайковским». Поездки перехватил режиссер Таланкин, ему отошла часть моих денег, на мою долю остались лишь комплименты, которым грош цена». Нагибин много и точно писал о своем эгоизме, обиде на мир, жажде мести, но стояла за этим одна глобальная скука. Успех, деньги, власть — это в первую очередь очень скучно, отсюда и такая охота к перемене мест. Это не значит, конечно, что скучающий Фрэнсис делает таким же сериал. Он вместо «поездок» спортом занимается на новом ненавистном тренажере. Да и сюжет ведь не о нем, собственно, а о рабочем механизме проникновения кого-либо куда-либо — как машинку разобрать и посмотреть, что внутри. Чисто детское удовольствие. В «Карточном домике» удовольствие действительно настолько детское, что даже странно, как его показали по Первому каналу.

Еще более странно в конце рецензии на этот сериал известного критика Виктора Топорова (а он, кстати, прекрасно знаком с нагибинскими дневниками и писал о них) вдруг прочитать: «Телеуниверситет макиавеллизма-парламентаризма — штука довольно аллюзионная и соответственно потенциально довольно опасная. Хотя, с другой стороны, и довольно утешительная: приятно осознавать, что, фактически отказавшись от буржуазной парламентской демократии в ее современном виде, мы, в общем-то, ничего (как минимум ничего хорошего) не теряем». О каких аллюзиях речь и о каких отказах? Как мож-

но сравнивать с нами невинных практически конгрессменов (ах, он убил собачку и одного человечка)? Как можно сравнивать с нами их почти абсолютную, реально четвертую власть (ах, девчонка продажна, она спит за информацию)? Как можно сравнивать с их чистой грязью нашу подковерную, позолоченную в ХХС и припудренную в мавзолее (ах, они хотели в губернаторы бывшего алкоголика и наркомана)? В целом полагать, что «Карточный домик», возможный в Англии, Америке, Италии — может быть, и в Индии с Китаем, если чуть подредактировать антураж, — также намекает на наш Белый дом или нашу Старую площадь (или, наоборот, им противостоит), — это все-таки беспардонная в своей чрезмерности лесть.

Макиавелли с даунинг-стрит или капитолиев, сделав человеческую грязь точкой отсчета, заставили механизм продолжать надежно работать. Когда Клинтону в свое время не объявили импичмент за Левински, и от этого несколько передернуло, американская подруга Робин Хессман, оскароносный режиссер-документалист, пожала плечами: «Но он работает хорошо». То есть и у простых тамошних граждан нет иллюзий насчет модус вивенди и модус операнди своих дорогих вождей, потому что давно нет вождей. В их массовое сознание уже как минимум полвека «свобода и справедливость», «плохие и хорошие парни», «поправки к Конституции» не внедряются в качестве элементов реальности, это только жанр — детектив, мелодрама, фантастика и т.д. Если в реальности кто-то мормон или квакер, гностик или агностик, свидетель Иеговы, вольтерьянец, руссоист, хоть бонапартист — это факт его личной биографии. К реальности не относится. В лучшем случае найдут ему друзей по интересам.

А тут что? Вот что? И главное — что тут работает надежно? Как вопил Хлопуша — Высоцкий на Таганке тридцать лет назад, «покажите мне этого человека!». Нет, нельзя в ответ на телевизор заводиться про то, что тут как и до какой степени нельзя сравнивать. Через два слова сравнение сведется к неконтролируемому потоку ненормативной лексики. За бортом останется лишь мало кому заметная хитроумность Первого канала, крайне «нашего», но при этом периодически подрывающего основы. Все остальное сказано будет в трех словах на известные буквы и продлится до бесконечности. Лучше уже дождаться второго сезона «Карточного домика», который к нам не имеет никакого отношения даже по касательной.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Пиар для душегуба

«Сталин с нами»
Автор сценария, режиссер **Владимир Чернышев**
НТВ
Россия
2013

В Интернете я не обнаружила страстных отповедей в адрес сериала «Сталин с нами» и его автора Владимира Чернышева (НТВ). Удивилась, но ненадолго. Нормальная реакция СМИ в ситуации перенасыщенности — сталинский контент просто зашкаливал в дни шестидесятилетия со дня смерти «вождя и учителя». На каждый чих не наздравствуешься. Рецензировать откровенно заказной, пропагандистский продукт под названием «Сталин с нами» — на такое по велению сердца сподвигнутся разве что публицисты-патриоты из «Литературки»[1]. Но даже они, мне кажется, не отважатся принять на голубом глазу фальшак, выдаваемый Чернышевым за новую концепцию на основе разысканий доктора исторических наук Юрия Жукова.

С подачи вышеназванного архивиста Сталин предстает убежденным демократом, к середине 30-х годов созревшим для проведения альтернативных выборов (!) в директивные органы партии. Его инициативу дружно заблокировали партруководители на местах. Они забросали генсека списками рвущейся к власти скрытой контры (особенно усердствовал — согласно Жукову — Никита Хрущев, в то время лидер коммунистов Украины). Мол, альтернативные выборы реально могут привести к перевороту, если открыть дорогу во власть потенциальным «врагам народа». Как демократ в законе Сталин вынужден был подчиниться партийной дисциплине, да и не было у него оснований не верить или не доверять своим соратникам. Вот, оказывается, где завязь того процес-

[1] «ЛГ» поступила более чем осторожно, опубликовав (2013, № 9) скромный читательский отклик.

са, каковой вошел в историю как «сталинские репрессии». Свита переиграла доверчивого короля, заставила-таки благонамеренного кремлевского горца стать кровавым тираном.

Короче, «концепцию» сериала впору рассказывать как анекдот. Или розыгрыш — для тех, кто хоть что-то знает про историю прихода Сталина к власти, про XVII съезд ВКП(б), «съезд победителей», где Сталин одержал триумфальную победу, а выбравшие его лидером партии делегаты съезда в большинстве попали в расстрельные списки НКВД. Чернышев вкупе с Жуковым небрежным жестом отменили все, что наработала историография по теме «Сталин» за последние шестьдесят лет.

Сериал представлен как документально-художественный проект. «Документальное» — это монтаж старых фотографий и съемки общих планов Гори, Тбилиси, Баку, сибирских просторов — мест, где родился и учился в духовной семинарии Сосо Джугашвили, где оставил весьма противоречивую и полностью растворенную в мифе память о своих подвигах во имя революции. Но важнейшие для создателей фильма акценты сконцентрированы в авторском тексте Чернышева, который он сам озвучивает в кадре и за кадром. «Художественное» — это, очевидно, игровые и анимационные фрагменты, иллюстрирующие, по замыслу создателей сериала, ключевые моменты из жизни Сталина, его борьбу с оппортунистами и отступниками. На роль протагониста приглашен актер, ни фактурно, ни стилистически не попадающий в сложившуюся иконографию многажды сыгранного — порой большими артистами — вождя народов. Возможно, это часть амбициозной авторской концепции, согласно которой до сих пор Сталина изображали, пользуясь исключительно черно-белыми контрастами. В этом фильме, обещает Чернышев в прологе, он предстанет, «каким он был на самом деле».

«Все, что необходимо знать о Сталине, о его окружении, мы все знаем» — реплику крупного историка Андрея Сахарова я услышала по радио «Эхо Москвы» буквально через несколько дней после просмотра. Андрей Сахаров и директор Госархива России Сергей Мироненко в прямом эфире говорили о причинах живучести сталинского мифа в русском народе. Вопрос этот не впервые возникает, в ответах и объяснениях недостатка нет — мы в них просто тонем. Тем не менее сегодня вопрос вновь актуализирован, чего не наблюдалось десять лет назад, в пятидесятую годовщину смерти Сталина. (Обозреватель «Московских новостей» Аркадий Дубнов поднял газетный архив и убедился, что в 2003 году эту дату практически не заметили.) Сахаров дал свое толкование новой ситуации: «Сталин сегодня фигура электоральная». И, по сути, закрыл тему. Дальше могут быть разве что комменты.

Можно ретроспективно развернуть сюжет и проследить за его приключениями на разных исторических дистанциях. Легко увидеть, что место Сталина в коллективном сознании — величина непостоянная. Чем хуже живет народ — тем больше Сталина. Эта динамика тоже понятна, изучена со всех сторон историками, социопсихологами и другими. Откровений ждать не приходится. И все-таки высвечиваются новые обертоны. Да такие, что впору прийти в отчаяние.

Здесь и сейчас, на двадцать первом году постсоветской эпохи, созрела социальная почва для появления левоэкстремистского проекта «Сталин с нами». Абсолютный симптом архаизации массового сознания, которое сегодня легко ведется на нелепицы и небылицы. Наш народ всегда плохо знал историю своей страны, а новое, постсоветское поколение вообще как белый лист бумаги. Еще не факт, что молодую аудиторию привлечет чернышевский проект, однако и среди юношей, обдумывающих житье, есть прослойка, поддающаяся идеологической обработке. На нее и делается ставка. Ублажить ветхое поколение — тоже не последняя задача. Ведь старики — электоральная опора власти, с ними надо заигрывать.

Президент Путин наехал на коммунальщиков и строго указал на недопустимость роста тарифов ЖКХ — уже морально легче, коли власть заметила

Телепроект Владимира Чернышева «Сталин с нами» (НТВ)

безобразие. Барин все рассудит... И нет нужды, что риторика и практика испокон государственности существуют параллельно.

...В разгар оммажа душегубу — столь масштабного пиара Сталин при жизни не имел — в «Московских новостях» 4 марта появился текст политолога Сергея Маркова. О «великом и ужасном» — ни слова. О сериале «Сталин с нами» — ни полслова. Тем не менее программный документ, анализирующий два предыдущих президентских срока Путина плюс прошедший год третьего срока, исчерпывающе объясняет — поверх задачи автора — причины и смысл появления подобных «артефактов». «Главный итог первого года третьего срока Владимира Путина, — считает Марков, — его ценностный выбор в пользу морального большинства». МБ — так политолог маркирует большинство в стране, каковое и голосовало за Путина. «Таким образом, — продолжает автор, — сделан важный политический выбор... Это выбор в пользу традиционных ценностей».

Тут начинается отдельный сюжет. Традиционные ценности — не только «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам». В ареал «традиционных ценностей» входит много чего, связанного с «национальными особенностями», в частности такая вещь, как отношение к главе государства. Активное меньшинство (АК) за то, чтобы в России относились к президенту по-европейски — как к наемному менеджеру. МБ, напротив, упорно желает видеть в нем «отца родного» — отца нации.

Путин, по мысли С.Маркова, опирается на позицию морального большинства российского народа и «тем самым делает это бывшее молчаливое большинство правящим».

А теперь — окончательный монтаж. Последняя склейка. «Самая страшная диктатура — это диктатура «простого народа», жаждущего социального реванша» (*Андрей Сахаров. Радио «Эхо Москвы». Записано на слух 4.03.13*).

БОРИС ЛОКШИН

Постановка для небольшого сериала

Суд открылся речью прокурора. Прокурор был печальным человеком в мешковато сидящем костюме. Он начал несколько театрально: «Леди и джентльмены! Это дело о личинах и маске. Оно о вещах, которые не те, чем они кажутся...» Подсудимый — пожилой, коренастый, крепкий на вид мужчина с живыми глазами за толстыми стеклами очков — сидел в первом ряду.

По обе стороны от него разместились его адвокаты. Второй ряд прямо за его спиной занимала семья подсудимого. Младший брат — симпатичный человек интеллигентного вида. Затем два взрослых красавца сына с широкими плечами и голливудскими челюстями. И рядом с ними две худенькие длинноносые девушки, приемные дочери подсудимого.

В следующем ряду чуть в стороне сидела семья жертвы: две ее сестры, крупные крашеные блондинки, и дочь одного возраста с падчерицами подсудимого, чем-то на них похожая. Совсем недавно эти люди считали себя одной семьей. Теперь они злейшие враги. То, что они находились в зале суда так близко друг от друга, придавало действию очень интимный характер. А отсутствие решеток, конвоя и вообще чего-то мало-мальски напоминающего скамью подсудимых, заставляло забыть о том, что шел суд по делу о преднамеренном убийстве.

Все это походило на камерную театральную постановку, если бы не одно существенное отличие: настоящие зрители, для которых разыгрывался спектакль, сидели на сцене.

Там возвышалось судейское кресло, которое занимал моложавый, немного плутоватый на вид негр в мантии, с жиденькой курчавой бородкой. Рядом с ним находилась

Мини-сериал «Лестница»
Soupcons
Автор сценария **Жан-Ксавье де Лестрад**
Режиссер **Жан-Ксавье де Лестрад**
Операторы **Пьер Милон и Изабель Разаве**
При участии **Кэйтлин Этуотер, Фриды Блэк, Маргарет Блэкмор, Нэнси Грейс, Генри Ли и других**
Maha Productions
Франция
2004

скамья присяжных. Присяжными были усталые помятые дядьки и тетки средних лет. Состав коллегии присяжных примерно отражал расовую демографию штата Северная Каролина. Восемь черных, четверо белых.

Это для них, для людей, сидящих на сцене, в зале разворачивалось тщательно организованное действие, в котором прокуроры, адвокаты, судебные эксперты, свидетели, подзащитный были только исполнителями. Это они должны были решить, кем является подсудимый на самом деле. Понять, где личина, а где лицо. И где-то в зале были расставлены кинокамеры. Они снимали суд.

«Лестница»

Книгам, спектаклям и фильмам, центром которых является судебный процесс, нет числа. В сущности, главным событием христианской цивилизации, ее началом является суд, завершившийся несправедливым приговором. Последователи обвиняемого до сих пор верят, что судом все и закончится.

Завороженность культуры судом объясняется просто: задуманный как механизм для установления справедливости, судебный процесс является наиболее захватывающей формой соревнования. Современный суд, и в особенности суд присяжных, — это состязание между защитой и обвинением, организованное в форме театрального спектакля. Цель суда присяжных состоит в том, чтобы двенадцать случайных людей, «людей с улицы», определили победителя. Выигрывает почти всегда сильнейший.

Но уголовный процесс, в особенности если речь идет о серьезном преступлении, это больше, чем спектакль. И больше, чем соревнование. Это единственное из современных зрелищ, где на карту может быть поставлена человеческая жизнь. Определяя виновность подсудимого, присяжный, как зритель гладиаторского боя, поднимает палец вверх или опускает его вниз.

После короткого вступления прокурор включил запись звонка подсудимого в службу «скорой помощи» в ночь на 9 декабря 2001 года. Если верить словам подсудимого, около двух часов ночи он нашел свою жену Кэтлин распластанной на нижних ступеньках черной лестницы их дома. Она плавала в луже крови. Когда приехала «скорая помощь», Кэтлин была уже мертва.

Сорокавосьмилетняя Кэтлин Питерсон работала топ-менеджером в крупной телекоммуникационной компании Nortel Networks. Ее муж, пятидесяти-

восьмилетний Майкл Питерсон был популярным писателем. Пара проживала в одном из красивейших особняков небольшого университетского города Дюрам в Северной Каролине.

Майкл Питерсон рассказал приехавшим вслед за врачами полицейским, что тот вечер они с женой проводили около бассейна за бутылкой вина. Около полуночи жена отправилась спать, а Майкл остался у бассейна допивать вино и докуривать трубку. Он засиделся и вернулся в дом только через два часа.

По всей вероятности, его жена, которая была не вполне трезва, выпила перед сном сильнодействующее снотворное, а затем решила зачем-то спуститься вниз по задней лестнице. По дороге она потеряла равновесие и скатилась вниз, пересчитывая головой ступени...

«Лестница»

Поверить в то, что человек, упавший с лестницы, мог потерять такое количество крови, было трудно. В результате посмертной экспертизы на черепе покойной обнаружилось семь глубоких царапин, напоминающих следы от ударов по голове каким-то острым предметом. Через несколько дней Майкл Питерсон был арестован по подозрению в убийстве жены. Майкл провел в тюрьме всего сутки и был отпущен под огромный залог. В качестве своего основного защитника он нанял известного и очень дорогого адвоката Дэвида Рудолфа.

У Рудолфа со студенческих лет был приятель, ставший впоследствии кинопродюсером, Дени Понсе. Тот в сотрудничестве с французским режиссером Жан-Ксавье де Лестрадом незадолго до этого снял документальный фильм «Убийство воскресным утром» (2001) о судебном процессе над пятнадцатилетним черным подростком, обвиненным в убийстве пожилой женщины. Мальчик был оправдан, а фильм получил «Оскар» (2002). Дэвид Рудолф предложил Понсе и Лестраду немедленно начать съемки. Так зародился довольно странный проект, завершившийся выходом мини-сериала «Лестница».

И хотя тот судебный процесс не вызвал особого резонанса, а сейчас и фильм почти забыт, ничего подобного в истории кино не было. Во время всего следствия, а также по ходу суда съемочная группа была частью команды, защищавшей Майкла Питерсона. Процесс снимался изнутри, как бы с точки зрения защиты. Съемочная группа присутствовала на совещаниях адвокатов,

снимала беседы защитников с подсудимыми, провела много часов вместе с самим Питерсоном и его родными.

Работа защитников и жизнь подсудимого во время процесса фиксировались в удивительных подробностях. Что при этом не прошло через «защитный» фильтр, а что осталось в фильме, мы, разумеется, не знаем. Однако сама по себе позиция камеры «изнутри» делает зрителя соучастником событий, как бы членом команды. Нечто подобное примерно в то же самое время совершило командование американской оккупационной армии в Ираке, внедрив тележурналистов в состав наступающих боевых частей.

Этот фильм стоит смотреть хотя бы ради того, чтобы понять, что такое современный уголовный процесс стоимостью более миллиона долларов. Группа Дэвида Рудолфа подключает к своей работе не только медицинских экспертов, но и консультантов-психологов и специалистов по сценическому искусству. И все эти удивительные люди становятся персонажами фильма. Но эта картина — не просто хроника крупного уголовного процесса. Это документальное кино, которое умудряется странным образом балансировать между трагикомическим триллером и каким-то макабрическим реалити-шоу.

В «Лестнице» восемь серий. Действие развивается строго хронологически — от смерти Кэтлин Питерсон в ночь на 9 декабря 2001 года и до вынесения судебного решения 10 октября 2003-го. Однако эта линейность обманчива. Фильм оказывается совсем не тем, чем он представляется. Английское слово spectacle можно приблизительно перевести как «зрелище». «Лестница» — это матрешка, состоящая из нескольких вложенных друг в друга спектаклей-зрелищ, каждое из которых подготовлено для разных аудиторий.

Прежде всего это фильм о спектакле, который готовит для присяжных команда Дэвида Рудолфа. Затем это спектакль самого суда. Его участники — и судья, и адвокаты, и присяжные, и зрители. И, наконец, это тот удивительный спектакль, которым является сам фильм. Для определения этой картины очень подходит английское слово spectacular — захватывающее зрелище. Да и сама жизнь Майкла Питерсона представляла собой удивительный спектакль. Что бы там ни говорили адвокаты, Майкл Питерсон был, несомненно, не совсем тем, кем он представлялся.

На американском телевидении очень популярен жанр «правдивая история» (true story). Это документальные истории, которые разыгрывают актеры. Чем-то вроде этого занимается «Театр.doc». Обычно это бывают рассказы о крупных преступлениях. Если начать смотреть «Лестницу», ничего не зная об этом фильме, то сомнения в том, что смотришь такую true story, даже не возникает.

Когда узнаешь, что на самом деле речь идет о документальном кино, впадаешь в некоторый ступор: такого не может быть. Потому что камера не может постоянно оказываться в правильном месте, в правильный момент, под правильным углом. Потому что действующие лица не могут вести себя так, как будто этой камеры вообще не существует. Потому что эти диалоги слишком натуральны, чтобы не казаться искусственными. И так до самого финала задаешься вопросом: кто перед тобой — актеры или реальные люди?

Сериал состоит из двух примерно равных частей: следствие и подготовка к суду, собственно суд. В процессе подготовки к суду происходят два важных открытия. И оба раза они совершаются как будто на глазах у зрителя.

Сначала один из адвокатов Майкла сообщает ему, что прокуратура обладает неопровержимыми доказательствами того, что Майкл изменял покойной жене с другими... мужчинами. Адвокат смущен. Питерсон изображает недоумение. Происходит довольно забавное объяснение, в результате которого Питерсон признает, что так оно и было.

Сцена смотрится в высшей степени достоверно, пока не понимаешь, что она попросту разыграна. Сразу после смерти Кэтлин полиция изъяла компьютер Майкла. Компьютер содержал сотни и сотни порнографических фото-

графий исключительно гомосексуального содержания. Кроме того, полиция обнаружила переписку Майкла с мужчиной-проституткой. Майкл договаривался о свидании, которое должно было состояться незадолго до трагедии на лестнице. Информация о бисексуальности Питерсона не могла быть новостью для Рудолфа и его команды. И тем более их объяснение с Питерсоном не могло происходить перед камерой. Да и трудно поверить, что съемочная группа не знала об этом заранее. Перед нами спектакль, постановка.

Бисексуальность Питерсона была сильным оружием в руках прокуратуры. Все свидетели, даже свидетели обвинения, показывали, что со стороны брак между Майклом и Кэтлин выглядел идеальным. Следовательно, у Питерсона не было никаких оснований убивать жену. Но не всякий брак таков, каким он представляется. Прокуратора предположила, что вечером восьмого числа Кэтлин узнала о неверности Майкла, случайно заглянув в его компьютер. Между супругами произошла бурная ссора. Разъяренный Майкл схватил первый попавшийся под руку металлический предмет (возможно, это была кочерга), несколько раз ударил жену по голове и оставил истекать кровью на задней лестнице.

Помимо всего прочего, дело происходило на консервативном Юге, где на подобные вещи смотрят все еще без особого энтузиазма. Так что прокуроры неоднократно в течение процесса напоминали присяжным, что перед ними сидит отнюдь не примерный семьянин.

В то же время с бисексуальностью Питерсона связаны абсолютно уморительные моменты фильма. «Лестница» местами смотрится как судебная кинокомедия, способная соперничать с «Моим кузеном Винни». В качестве свидетеля на суд был вызван мужчина, с которым Питерсон пытался договориться о платном свидании. И тут на сцену выходит актер, который по всем статьям заслужил «Оскар» за второстепенную роль, даром что он не настоящий актер, а настоящая мужская проститутка. Уютно-обаятельный. Военной выправки. С короткой стрижкой. Очень кокетливый. И, кажется, довольно сметливый.

«Справедливо ли будет сказать, что большинство мужчин, с которыми вы встречались, были скорее бисексуальны, нежели гомосексуальны?» — интересуется адвокат. «С моей точки зрения, — с готовностью отвечает мужская проститутка, — они были в основном гетеросексуалами с небольшими гомосексуальными тенденциями». «Кто обычно пользуется вашими услугами?» «В основном профессионалы. Мои гонорары достаточно высоки... Доктора, адвокаты... один судья...» Пауза... Кокетливый взгляд... Зал взрывается хохотом. Ведущая допрос помощник прокурора, эффектная женщина средних лет с ярко накрашенными тонкими губами и пронзительным взглядом, закрывает лицо и разражается школьно-девчачьим смехом. «Не этот судья!» — подает реплику с председательского места судья Хьюстон. И новый взрыв хохота.

В середине второй серии происходит новое открытие. В деле оказывается замешана еще одна женщина. Она погибла, как и Кэтлин, на ступеньках лестницы собственного дома. Только случилось это почти на двадцать лет раньше и на другом континенте. Зритель узнает об этом вместе с адвокатом Дэвидом Рудолфом из телевизионной трансляции. Что, конечно, чистая ерунда. Тем не менее Рудолф выключит телевизор и, глядя прямо в камеру, скажет, обращаясь то ли к съемочной группе, то ли через их головы к зрителям: «Ну, ребята, теперь ваше кино будет гораздо интереснее!» И это правда.

Маленький сонный западногерманский городок неподалеку от гигантской американской военной базы. «Холодная война». В аккуратных немецких домиках с черепичными крышами живут американские военные со своими семьями. Здесь в начале 80-х годов поселилась семья Питерсонов. Патти преподавала в местной школе для американских детей. Ее муж Майкл, начинающий писатель, ветеран вьетнамской войны, работал над своим первым романом.

На этой же улице, буквально напротив, стоял дом капитана Джорджа Рэтлиффа. Его жена Лиз учительствовала вместе с Патти. Патти и Лиз — закадычные подруги. Они одного возраста и удивительно похожи друг на друга — это видно по старым фотографиям. Семьи много времени проводили вместе. У Патти два мальчика. У Лиз две девочки.

25 октября 1983 года американский оккупационный корпус высадился на крошечном карибском острове с романтическим названием Гренада. Капитан Рэтлифф срочно вылетает в зону боевых действий. Война была недолгой и успешной, а сопротивление противника минимальным. Американские войска потеряли всего девятнадцать человек убитыми. Рэтлифф не был одним из них. Он умер по дороге на задание. Заснул в гостиничной постели и не проснулся. Причина смерти не совсем ясна. Кажется, что-то с сердцем.

Когда Лиз осталась вдовой с двумя девочками на руках, ее дружба с Питерсонами еще более окрепла. Майкл стал такой же частью ее жизни, как и Патти. Он помогал ей советами, выполнял в доме мужскую работу, вообще старался компенсировать отсутствие мужчины в доме. Лиз восхищалась Майклом. У них возникли свои, отдельные от Патти, отношения. Но эти отношения никак не мешали ее дружбе с Патти. Женщины проводили вместе почти все свое свободное время.

В маленьких закрытых сообществах, особенно в эмигрантских гетто, сплетни рождаются легко и распространяются быстро. Но никому даже в голову не приходило, что между Майклом и Лиз может быть что-то большее, чем дружба. Жители городка достаточно хорошо знали их обоих. Лиз была не способна на любовную интрижку с мужем лучшей подруги. А Майкл вообще не интересовался другими женщинами. Свободное от работы над книгой время он проводил в гимнастическом зале военной базы.

Судя по всему, Майкл Питерсон был последним человеком, видевшим Лиз живой. Соседи заметили, как поздно вечером он переходил улицу, возвращаясь к себе от Рэтлиффов. А утром няня, приехавшая сидеть с детьми, обнаружила мертвую Лиз. Лиз лежала на нижней ступени винтовой лестницы, ведущей на второй этаж. Няня утверждала, что все вокруг было залито кровью. Кровь была разбрызгана по потолку и по стенам. Труп Лиз плавал в кровавой луже.

Впрочем, показания няни противоречили заключению американских военных следователей и врачей. Те крови просто не заметили. Согласно материалам вскрытия у Лиз произошло кровоизлияние в мозг в тот момент, когда она спускалась по лестнице. Смерть наступила почти мгновенно. На последнюю ступень скатился уже труп.

История эта была для американских военных довольно неприятной. Долгого и скандального следствия никто не хотел. Лиз быстро похоронили. Никакого расследования толком проводить не стали.

Через несколько дней обнаружилось завещание покойной. В случае своей смерти Лиз хотела, чтобы ее ближайшие друзья Питерсоны взяли на себя заботу о ее девочках. Как и при каких обстоятельствах это завещание было написано, осталось никому не известно. Его подлинность никто не оспаривал, тем более что особого желания забрать к себе трехлетнюю Маргарет и годовалую Марту никто из родственников Лиз не проявил. Так в семье Питерсонов стало четверо детей: два мальчика и две девочки.

Вскоре после смерти Лиз Рэтлифф семья Питерсонов распалась. Майкл уехал в Америку. Его жена осталась в Германии. К тому времени Майкл стал

известным писателем. Его роман о завоевании Вьетнама французами в середине XIX века разошелся крупным тиражом. Он получил серьезный аванс в счет будущей книги и поселился в Дюраме с четырьмя детьми.

Здесь, в Дюраме, в начале 90-х годов у него начался роман с Кэтлин Этвуд, которая жила на соседней улице. Кэтлин была матерью школьной подруги его приемных дочерей. Через некоторое время они с Майклом и детьми поселились под одной крышей. Дети называли Майкла и Кэтлин папой и мамой. Все, кто их знал, хором утверждали, что это была одна из самых счастливых семей, которую можно себе представить. Кэтлин говорила ближайшим подругам, что в Майкле она нашла любовь всей своей жизни.

Когда в первый раз в фильме появляется фотография Лиз Рэтлифф, зрителю становится не по себе. На фотографии изображена женщина, в точности похожая на Кэтлин. У нее почти такая же прическа, то же выражение лица, та же улыбка. Такое впечатление, что эти две женщины, умершие при одинаковых обстоятельствах в луже крови на лестнице собственного дома, — один и тот же человек. Так зритель попадает на территорию Хичкока.

«Этих двух женщин ничего не объединяет, кроме того, что обе умерли на лестнице... и что обе были наши мамы... и что папа любил их обеих...» — говорит в камеру одна из сестер Рэтлифф. Маргарет и Марта часто появляются в кадре. В основном они молчат. Их по-настоящему жалко. Мать и отца они не помнили. А Майкл Питерсон — последний близкий человек, который остался у них после гибели их приемной матери Кэтлин Питерсон.

Над черной лестницей дома Питерсонов висел большой постер: черный кот на желтом фоне и красные буквы рекламы парижского кабаре Chat Noir. Все пространство стены под постером было залито кровью Кэтлин. Невозможно поверить, что из человека могло вылиться столько крови. По каким-то соображениям адвокатов кровь не смыли со стен даже через два года после гибели Кэтлин. Лестницу в фильме показывают много раз. И всегда на заднем плане этот плакат.

Фотографию лестницы с черным котом демонстрировал прокурор присяжным. «Если бы только эти стены могли говорить! — восклицал он. — Леди и джентльмены! Эти стены говорят с нами! Кэтлин Питерсон говорит с нами через эти стены! Она вопрошает нас о правде и справедливости!» Этот же постер с черным котом когда-то висел над другой лестницей — в доме Лиз Рэтлифф. И точно так же стены были обрызганы кровью. И точно так же черный кот смотрел на покойницу со стены.

После смерти Лиз Рэтлифф ее тело перевезли на родину и похоронили на фамильном участке на кладбище в Техасе. Через двадцать лет судья Хьюстон принял постановление об эксгумации. Камера фиксирует, как Майкл Питерсон заносит в свой дневник: «Мертвые встают из гробов. Лиз везут обратно из могилы».

Экскаватор поднимает из земли каменный саркофаг. Из саркофага достают гроб. Гроб грузят в лимузин дюрамского шерифа. И дальше две тысячи километров путешествия гроба из Техаса в Северную Каролину. В машине шерифа сидит еще кто-то с камерой. И еще одна машина едет за ней и снимает ее снаружи. Это уже road movie внутри хоррора.

Говорить о том, что игровое кино все больше старается походить на телевизионный репортаж, на документальные фильмы, стало уже каким-то общим местом. Но существует еще и обратный процесс: документальное кино постоянно захватывает жанровые территории, ранее к нему вроде бы не относившиеся.

Когда смотришь «Лестницу», часто возникает ощущение какого-то многократного отражения. Все, что там происходит, — это зафиксированная камерой реальность. Но эти события как будто разворачиваются в реальности какого-то другого кино. Причем тот, другой фильм — это что-то вроде Тарантино. Это такая производная от десятка других фильмов, где тоже происходили подобные события. Это имитация имитации.

Одной из главных тем судебного процесса над Питерсоном была тема крови. Действительно, если смерть Кэтлин была результатом несчастного случая, откуда столько крови на лестнице? Обвинение показывало на процессе нечто вроде любительского фильма, кадры следственного эксперимента, проведенного одним из следователей. Следователь вдохновенно стучал палкой по губке, пропитанной красной жидкостью, не то чернилами, не то клюквенным соком. Красные брызги разлетались во все стороны, кровавые пятна оставались на белой стене, на одежде следователя.

В ответ защита приводит крупного судебно-медицинского эксперта, китайца с ужасным акцентом. Вместо клюквенного сока китаец пользуется кетчупом. Он набирает полный рот кетчупа и плюется им на белый лист бумаги, чтобы показать, каким образом покойная выкашляла из себя все это море крови. Немножко кетчупа попадает на присяжных. На их лицах ужас.

Другая тема — тема сбесившегося писателя-убийцы. «Мы здесь имеем дело не с обыкновенным человеком. Мы имеем дело с писателем. Некоторые говорят даже, что и с неплохим писателем. С человеком, который умеет выдумывать истории», — говорит помощник прокурора.

Две сестры Кэтлин, приехавшие на судебное заседание, изучают книги Майкла и окончательно убеждаются, что он — убийца. «Секс и насилие идут рука об руку...» — наперебой цитируют они роман Майкла. «Животное, впервые почувствовавшее вкус крови, всегда будет хотеть еще. Может быть, ты никогда больше и не убьешь, но у тебя в голове навсегда остается знание о том, как это просто — убить, особое ощущение сексуального возбуждения, сопровождающее то, что ты делал... Быть счастливым означает делать только то, что приносит тебе удовольствие: любить, жертвовать, убивать».

Следствие длилось почти два года. Суд еще два месяца. Съемки затянулись. И вот процесс подходит к концу. И вместе с ним фильм. Остается последняя речь адвоката и вынесение приговора. С образом адвоката в фильме вышла некоторая промашка. Перед создателями фильма определенно стояла задача показать этакого Перри Мейсона. Вышел обаятельный жулик, подчистую раздевший своего клиента.

Адвокат Дэвид Рудолф начинает речь. Затем титры на экране: «Три часа спустя». Огромное пятно расплывается под мышкой добротно сшитого адвокатского пиджака. Юг, жарко. Рудолф заканчивает речь, заставив присяжных еще раз прослушать запись звонка Питерсона в «скорую помощь»: «Пожалуйста! Быстрее! Кого-то... Сюда... Немедленно! Она дышит...» Очень крупный и очень долгий план: слезы на глазах Майкла.

Дальше наступает пятидневное ожидание приговора — ровно столько времени присяжные совещаются, пытаясь вынести единогласное решение. Майкл дожидается решения своей судьбы в собственном доме. Со смерти Кэтлин прошло почти два года.

«...Я не знаю этого человека, который сидел на суде и выслушивал все эти вещи, все эти невероятные вещи... и все-таки это был я...» — говорит он. Суд уже закончился, но приговор еще не вынесен.

Так странно видеть, как перед самым вынесением приговора Майкл обсуждает с семьей, что будет, если его все-таки осудят. Ведь это, возможно, самый важный в его жизни разговор. Но он происходит перед камерой. Камера смотрит прямо в лица участников этого разговора. Они в этой сцене немножко артисты. Интересно, была ли эта сцена снята с первого раза? Или все-таки были дубли?

Суд по обвинению в убийстве — это спектакль с гарантированным катарсисом. Надо только дождаться оглашения вердикта: «Леди и джентльмены, мы, присяжные...» И на словах «виновен в убийстве первой степени» сначала как будто ничего не происходит. А потом слова идут дальше, а две девочки в кад-

ре, Маргарет и Марта, приемные дочки Питерсона, начинают плакать. И каждого присяжного по отдельности спрашивают, и каждый говорит «виновен». И рыдания становятся все громче. И лицо Майкла на удивление спокойно. А у Рудолфа глаза на мокром месте. И даже у прокуроров вид немножко растерянный. В их глазах не торжество победы, вовсе нет, в них — ощущение непоправимого, и к черту этот суд, вообще всякий человеческий суд со всей его бессмыслицей. И Маргарет и Марта все еще умоляюще смотрят на присяжных, потому что этого не может быть, кто-то же сейчас обязательно передумает и все будет хорошо...

Майкл Питерсон поворачивается спиной к судье и, обращаясь к семье, которая всего за два ряда от него, а уже не дотянешься, не дотронешься, не обнимешь, несколько раз повторяет: «Все нормально. Все нормально». У него за спиной застегивают наручники. И его уводят от них навсегда. И спектакль заканчивается. Все с шумом поднимаются с мест. Обвинители обнимают друг друга. Адвокаты собирают бумажки, стараясь ни на кого не смотреть. В углу кадра мелькает Пэтти, первая жена Майкла Питерсона, пожилая женщина с немного безумным лицом.

В конце прошлого года главный следователь по делу Майкла Питерсона инспектор Дивер был уличен в профессиональной нечестности. В более чем сорока расследованиях, которые он вел, факты оказались подтасованы. И хотя в деле Майкла Питерсона никаких подтасовок обнаружено не было, судья Хьюстон, судивший на этом процессе, объявил приговор недействительным и постановил, что Питерсон заслуживает нового суда.

Семидесятилетний Питерсон, проведший почти десять лет среди убийц, был выпущен из тюрьмы. Его лицо несколько раз промелькнуло в новостях. Выглядел он довольно бодрым старичком. Интервью он не дает. Готовится к новому процессу, который все никак не начнется.

Сейчас защита Питерсона выдвигает новую версию гибели Кэтлин — сова-убийца. Согласно этой версии в ночь на 9 декабря в дом Питерсонов залетела огромная сова. Она напала на Кэтлин наверху темной лестницы и расцарапала ей голову. Истекающая кровью женщина скатилась вниз по ступенькам и умерла от потери крови. Торжествующая сова улетела в открытое окно.

Семь глубоких царапин на черепе Кэтлин напоминают следы от птичьих когтей. Хичкок или Линч? А может, и правда сова? Совы совсем не те, кем они кажутся.

О П Ы Т

Фото Всеволода Синицина

ЮЛИЯ ТАРАТУТА — АНТОН ЖЕЛНОВ:

«Не бойтесь включать телевизор»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

Анатолий Голубовский. Вы люди совершенно не телевизионные, если иметь в виду ваше происхождение, то, что принято называть бэкграундом. Я, может, в большей степени телевизионный, поскольку начал заниматься телевидением примерно в 1992—1993 годах, и в том или ином виде продолжаю делать это до сих пор. Но, вне всякого сомнения, разговор о сегодняшнем ТВ просто не может обойтись без феномена «Дождя». Потому что именно «Дождь» предложил иную телевизионную парадигму, новые взаимоотношения с аудиторией, с информацией как таковой. Все другое. Способ подачи, программирование, подход к тому, что такое контент и его единица, что такое кабельное эфирное телевидение.

С одной стороны, «Дождь» внес сумятицу в умы, немедленно возникли претензии. В таких случаях обычно самый простой способ осмыслить явление — сказать: это вообще не телевидение, не будем его обсуждать. Но постепенно стало понятно, что с «Дождем» нельзя не считаться. Можно говорить, что аудитория маленькая, что рекламный рынок кабельного телевидения не готов к тому, чтобы все это воспроизводилось, хотя при этом никто не говорит о том, как на самом деле существует эфирное телевидение... Это тайна, и мы здесь ее с вами не раскроем. Но по индексу цитируемости, по присутствию на профессиональных конкурсах — появляется «Дождь» на каком-нибудь «Золотом луче», «Большой цифре» — профессиональных премиях в области цифрового, кабельного и спутникового телевидения, или на ТЭФИ — и тут немедленно все кричат, топают, улыбаются, радуются. Но те же люди говорят: какое же это телевидение? И тем не менее дают каналу статуэтку или диплом. Это загадочная история. Меня интересуете именно вы, потому что, во-первых, вы не «из ящика», и это ваш первый профессиональный опыт. Во-вторых, вы, Юля, и вы, Антон, связаны с самыми базовыми форматами, существующими на «Дожде», — это большое развернутое интервью, новости, специальные репортажи, которые делаются почти как документальные фильмы. Вы участвуете в одной из главных программ канала — Hard Day's Night. Здесь впервые на отечественном телевидении целая банда интервьюеров наваливается на одного гостя. То есть все самые цитируемые форматы связаны с вами. Кроме «Дзядко 3», пожалуй. Хотя и тут в центре — телевизионные «непрофессионалы».

Первый вопрос вроде бы абстрактный, а на самом деле вполне конкретный. Есть слоганы «Дождя»: Optimistic Channel — ваш любимый, мы еще поговорим, кстати, о том, как он реально функционирует; «Телевидение для тех, кому не все равно», или «кому не наплевать»... Это то, что направлено во внешний мир. Существует ли у вас какой-то ваш внутренний манифест, связанный с тем, каков месседж «Дождя» и какие именно типы неудовлетво-

«Поэт и гражданин»

ренности существующим телевидением вами движут? Что вы хотите им противопоставить — тому эфирному телевидению, в котором на самом деле все абсолютно одинаково?

Юлия Таратута. Сейчас на рынке журналистов довольно простая конкуренция: одни выполняют свои профессиональные обязанности, а другие — нет. Это и смех и грех, потому что сейчас, когда человек идет работать, например, в печатное СМИ, у него очень узкий выбор. В одной газете какие-то каноны журналистики соблюдаются — буквально: не врать, не воровать, а в другой не соблюдаются. Я подозреваю, что примерно та же история и на телевидении. Кредо «Дождя» — «Мы не врем» — для меня звучит пафосно, но как главный манифест. Здесь не заставят врать или что-то недоговаривать. Не было случая на «Дожде», чтобы мне пришлось скукоживать информацию, любую. Иногда мне даже кажется, что в запале от этой возможности говорить всё, люди уходят в стилистическую неточность. Они чувствуют себя трибунами, допускают оценочность в тех форматах, где ее быть не должно, путают жанры. Это какой-то задор. То, что «Дождь» — канал «для тех, кому не все равно», — это очевидно. Я согласна. И «для тех, кому не наплевать» — тоже. Вообще, «невранье» я сейчас воспринимаю как основной тезис, и не зря это смыкается с тем, что пики популярности «Дождя» в свое время пришлись на митинги. Не врать. Не воровать — тоже хорошо, но это из другой сферы. А когда прекращаешь врать, все как-то складывается, особенно в профессии журналиста.

А.Голубовский. С вашей точки зрения, это главная альтернатива — альтернатива вранью.

Ю.Таратута. Да. Мы можем рассматривать разные пласты. Если я верно понимаю, мы сейчас говорим о некоем манифесте. Потому что все остальное — это инструменты, способы, средства: как мы это делаем — открытость-неоткрытость, молодость-старость — это все уже разговоры о стиле. Здесь разговор о концепции. Тот факт, что это оптимистичный канал, для меня при выборе места работы не был существенным — мне все равно, оптимистичный он или пессимистичный. Но он не так оптимистичен, чтобы меня это раздражало. Важно другое. Слово «цензура» тут не подходит. Просто подход к информации здесь бескупюрный. А сейчас в СМИ довольно тяжелая история, и для меня это существенно. Я, надо сказать, всегда работала в СМИ, в которых это было так — в режиме неподцензурности. Всю жизнь работала в газете «Коммерсантъ», и все время там было хорошо.

Антон Желнов. Что касается месседжа: как в спорте есть понятия контактный и неконтактный вид спорта, так — для меня — и в ситуации с «Дождем». «Дождь» — контактен, он прямо затрагивает тех, к кому обращается. Воз-

можно, в этом иногда есть перегибы, объективность может уходить, хотя все стараются этот принцип соблюдать. То, что «Дождь» контактен, он обращен понятно, к кому, — но я всегда понимаю, что информация обращена к конкретным людям, в отличие от гигантских структур вроде федеральных каналов, где степень размытости, абстрактности становится все больше. А запрос времени, очевидно, совсем другой — в силу того, что есть Интернет, социальные сети. Вот пример. Когда мы рассказываем про какой-то бизнес-конфликт или упоминаем какое-то место встречи, мы всегда говорим, где это происходило, что это, условно, за банк, что за структура. Нет формулировок «одно из СМИ сообщило», «один из чиновников сказал» — тех формулировок, к которым мы привыкли на федеральных каналах.

А.Голубовский. Информация предельно персонифицирована.

А.Желнов. Да. Она очень конкретна. Если речь идет о Сидорове, мы так его называем, если сидим в «Квартире 44», так и говорим. Если говорим про чиновника, называем его имя или хотя бы источник, но не говорим «один из чиновников». Второе, чем лично для меня ценен «Дождь»: он — и в этом смысле он, может, действительно не совсем телевидение — приближен к качественным газетам, качественным сайтам. Я стараюсь уделять внимание тексту и не хотел бы работать на упрощение, как федеральное телевидение. Может, это не всегда получается — не буду переоценивать ни себя, ни коллег. Но, по крайней мере, к чему я бы стремился в идеале — к осмыслению, к хорошему тексту, хорошему языку, и может, даже к деепричастному обороту, который запрещен к употреблению на федеральных каналах. На «Дожде» дозволена сложность разговора, неоднозначность поднимаемых тем: мы просто от этого отвыкли, а ведь это было на старом НТВ, поэтому «Дождь» часто отсылают к нему, говоря о том, что мы сейчас просто возрождаем те традиции, которые уже были, ну и дай бог. Мне, человеку, воспитывавшемуся в 90-е, прежнее НТВ казалось верхом профессии: там был сложный язык, контактная информация. Там был и политический инсайт, то, чем ТВ последнего десятилетия вообще перестало заниматься, — перестало производить новости, самые разные. «Дождь» старается все это делать.

Ю.Таратута. Так получилось, может, это все от кадров, а может, это было концептуально задумано изначально: у нас смычка печатной прессы и ТВ. Это и недостаток, и достоинство. Недостаток — потому что, действительно, печатные люди плохо представляют себе визуализацию процесса. Текст первичен, все любят свои слова, и многие ругают «Дождь» за то, что визуальный ряд не так хорош, как должен быть на ТВ. Но есть и определенный снобизм в том, что журналисты печатных СМИ всегда считали, что телевизионщики неглубоко копают, поверхностно работают с темой. То, о чем говорит Антон, — это правило печатной журналистики: ты обязан упоминать факты, детали, это пришло из печатной прессы.

А.Голубовский. Мне кажется, то, что вы говорите, свидетельствует еще и о другом. Можно ли предположить, что у центральных федеральных каналов вообще нет аудитории, что они делают программы только для начальства?

Ю.Таратута. Я бы не стала так говорить. У них как раз есть аудитория. Мне сложно сказать, что первично, а что вторично, на наших глазах проходили разные эксперименты. На Первом канале был один тип юмора, потом он стал другим, по решению главного редактора. Условно, Петросян был сменен на Ургант. Такая работа с аудиторией возможна. Но в целом рейтинг никто не отменял, рейтинговые программы мы все знаем.

А.Голубовский. Я говорю не о рейтинге, а об информации.

Ю.Таратута. Любят говорить, что наш президент очень трепетно относится к телевидению, из-за этого все проблемы. Он любит его смотреть, себя там видеть, любит разные жанры и себя в разных видах и форматах. Никто не спорит с тем, что телевидение работает на Путина, он, действительно, — его главная целевая аудитория. Делать то, что, условно говоря, выходит за рам-

ки понимания президента, наверное, федеральное телевидение не станет. «Дождь» хотел бы работать на страну.

А.Желнов. Аудитория, к которой обращается федеральное ТВ, разная, вечерний прайм Первого канала — это та аудитория, которая пришла через «Прожекторперисхилтон» и через «Вечернего Урганта». Но в целом, это все равно работа с народонаселением. Не с конкретным зрителем. Это работа из серии «Мы слышали по телевизору, что Березовский — вор, а Браудер —

«Утро большого города»

убийца...» — очень упрощенная, почти фольклорная картина мира. Она действительно влияет на страну, таксисты действительно так говорят и думают. «Дождь» производит собственные новости и усложняет картину мира. Если говорят, что Россия будет брать кредиту международных организаций, надо понять, у каких организаций и почему — кредит, для чего, а не просто сообщить факт. Мы же понимаем, что элита не живет абстракциями. И Путин, как бы ни старался работать на большую аудиторию, тоже живет конкретными вещами, договоренностями. Мне кажется, задача качественного журналиста — быть максимально дотошным и сложным.

А.Голубовский. Вы хотите, чтобы картина мира одновременно усложнялась и у вашей публики или вы считаете, что та картина мира, которую вы предлагаете, соответствует уже сложившимся представлениям аудитории?

Ю.Таратута. В общем, у нас не такая уж сложная картина мира, по сравнению с той же печатной прессой, мы не копаем так глубоко.

А.Голубовский. Картина мира, связанная с каналом «Дождь», на сегодняшний день не лишена внутренних противоречий, как мне кажется.

Ю.Таратута. Я верю, что люди, с которыми мы разговариваем, способны съесть то, что мы им даем в качестве информации. Может быть, я ошибаюсь. Если человек долго слушает информацию, которую не может воспринять, он прекращает это смотреть. Если ему тяжело смотреть какую-то итоговую или аналитическую программу, или Hard Day's Night, или какое-то интервью, он прекратит это смотреть. Наша аудитория требует такой информации — «заметки с картинками»: мы работаем на том поле, где телевизионщики как раз не очень любят работать... Наталья Синдеева в свое время правильно сделала, когда проводила кампанию по созданию «Дождя» — не знаю, кто ее придумал, наш маркетинговый отдел или она сама, — предложив слоганы канала: «Для тех, кто разочаровался в телевидении», «Не бойтесь включить телевизор», «Дайте телевидению шанс». Смысл был в том, что в тот момент в определенных кругах действительно было немодно смотреть ТВ. К этим кругам, видимо, и начали взывать.

А.Голубовский. Вы сами смотрели телевизор?
Ю.Таратута. Я была абсолютно подсажена на него...
А.Желнов. Я тоже смотрел.
А.Голубовский. А что вы смотрели?
Ю.Таратута. Все итоговые программы. Мне казалось, что это важно.
А.Желнов. Я смотрел НТВ. Брал интервью у Николая Картозии, одного из идеологов НТВ нулевых, мне это было очень интересно.
А.Голубовский. Когда начинался «Коммерсантъ», речь шла о том, что у него пока нет аудитории. И «фишка» «Коммерсанта» заключалась в том, чтобы создать свою аудиторию. Коммерсантов нет, давайте притворимся, что они есть и будем делать для них СМИ. И они появятся, потому что мы — газета — уже есть. Точно так же запускался «Домовой»: создадим буржуазный контекст, и тогда появится буржуазия. Как вам кажется, ситуация с «Дождем» сходная, или вы все-таки знаете, что аудитория уже сформировалась, и вам понятно, на каком языке с ней говорить?
Ю.Таратута. Мне кажется, скорее, второе. Потому что все-таки телевидение в этом смысле более простая штука, чем «Коммерсантъ» и журнал «Афиша». И задачи — проще.
А.Голубовский. Но вы же сами говорили, что вы делаете не совсем телевидение. И я с этим согласен...
Ю.Таратута. Мне кажется, что аудитория уже существует. Просто ее нужно собрать по сусекам, выскрести из углов. Тех людей, которые: а) отучились смотреть телевизор, б) кто никогда не смотрел и не знает, что это такое — может, такие тоже есть — те молодые люди, которые сейчас получили этот протестный заряд и решили еще и ТВ посмотреть...
А.Желнов. Мне кажется, мы запускались тоже в «пустыне». Не было зрителя, не было понимания, куда и как идти, потому что просто не было такого формата, как «Дождь». И, наверное, поначалу мы тоже били в пустоту. А потом стал формироваться какой-то костяк. В данном случае — я сейчас оцениваю ситуацию как зритель, а не как сотрудник канала — чем важен такой канал, как наш? Есть то, что применительно к газетам называется «пафос сопричастности». Почему ты — в лучшие годы — ежедневно покупал газету «Коммерсантъ» или «Ведомости»? И продолжаешь покупать. Потому что с тобой разговаривают как с доверенным лицом. Тебя принимают в общество. Для тебя Путин не просто абстракция, президент, а конкретный человек, для тебя мэр Москвы не абстрактно отвечает на вопросы, как это бывает на федеральных каналах. Ты пытаешься что-то расследовать, в чем-то разобраться.
А.Голубовский. Возникает какой-то клуб людей, у которых есть — что? Общие ценности? Или это просто тусовка, притом вполне закрытая?
А.Желнов. Круг людей, которые включены в контекст, в повестку. Федеральное телевидение этого не делает, за исключением, может, каких-то отдельных молодежных форматов. Почему, например, человек едет в метро, видно, что он не бизнесмен, и читает газету «Ведомости»? Очевидно, что работает тот самый «пафос сопричастности», — он читает именно эту газету, потому что это престижно, его включают в некий контекст, о котором ему никто больше не расскажет. Федеральное телевидение этот запрос не удовлетворяет.
Ю.Таратута. Очевидно, что «Дождь» претендует — и, возможно, уже добился этого — на некоторую модность, такая была задача. Хочется верить, что для кого-то смотреть «Дождь» — это круто.
А.Желнов. И, как максимум, чтобы человек, который нас смотрит, понимал, что мы его уважаем, а он — нас. И мы вообще можем вместе выпить после работы, встретиться случайно в Фейсбуке.
Ю.Таратута. Этого хочется добиться, и я надеюсь, что для кого-то это уже и сейчас так, некий образец, идеал. Возможно, речь идет о ценностях, хотя это довольно пафосное слово, но... о каких-то общих правилах существования...
А.Голубовский. Но эта наша вечная отговорка — давайте не будем говорить

о ценностях, это слишком пафосное понятие, — к сожалению, привела к тому, что сейчас мы переживаем их страшный дефицит. Ценности вырабатываются мучительным образом, что заметно и по каналу «Дождь». Вот мы с вами говорили о правде, о том, чтобы не врать, о прямом высказывании, которое, с одной стороны, должно быть простым, а, с другой, работать на усложнение картины мира. И получается, что альтернатива тому, что есть — это правда и усложнение. И тут волей-неволей мы выходим уже на какие-то тематические сюжеты ... Получается так, что социальная критика, ад, о котором вы говорите в новостях, разного рода беспредел, угроза конституционному строю, если говорить с пафосом, ведь сегодня буквально каждый день методично разрушается конституционный строй, это все с одной стороны. А с другой, если убрать политику, то канал вполне в тренде, и можно было бы сказать, что, условно говоря, это канал «Культура» департамента культуры города Москвы под патронатом Сергея Капкова. Иногда возникает такое впечатление, что люди, которые работают на канале, с другой планеты: они говорят об ужасах, которые происходят в стране, и в то же время...

Ю.Таратута. Веселят.

А.Голубовский. Не то чтобы веселят. Я сейчас говорю о том, какие ощущения могут возникнуть у тех, кто особенно не заморачивается содержанием... Вот, думают они, сидят люди с какой-то другой планеты, вполне успешные, и говорят про ад.

А.Желнов. Зажрались в своей Москве.

А.Голубовский. Не то чтобы зажрались. Но как-то уж очень легко переходят от гражданских скорбей к кухне с Раппопортом, с каким-нибудь миллиардером или к завтраку с Аленой Долецкой.

Ю.Таратута. Свободный переход от формата к формату — это, на самом деле, признак психического здоровья. Я была на украинском Майдане и помню, что там довольно серьезные вещи происходили, однако люди в перерывах ходили обедать, ужинать, делали еще что-то. Я это говорю к тому, что то, что на одном канале, с серьезной политической составляющей, есть программы про еду, про интерьеры, говорит о его психическом здоровье. Я знаю, что многие критикуют «Дождь» за оптимистический тон, который якобы сегодня звучит неуместно. Возможно, это справедливое обвинение, но это всегда точечная история — интонация, голос, за этим надо, конечно, следить в эфире. Иногда оптимистичный тон чуть менее уместен, а иногда, наоборот, он спасителен. Я считаю, что с канала нельзя убрать политику, поскольку она, собственно, суть канала. А Раппопорт занимает в нынешней сетке процент времени. Больше о новостях и политике говорить, мне кажется, сложно.

А.Голубовский. Вы очень правильно сделали, что у вас основной выпуск программы «Здесь и сейчас» начинается в девять вечера, то есть одновременно с программой «Время». Вы занимаетесь информационным контрпрограммированием, которым не занимается, кстати, ни один канал.

А.Желнов. А им нельзя, им не позволят.

Ю.Таратута. На центральных каналах конкурировать можно на любой территории, кроме новостей. Это некоторая однопартийность.

А.Голубовский. Все федеральные теленовости более или менее одинаковые, а поскольку у вас альтернативные новости, это очень грамотное решение.

Ю.Таратута. Телеканал «Дождь» часто упрекают в ангажированности, говорят, что это канал плохих новостей, поданных веселым тоном.

А.Желнов. Да нет там веселого тона. Погиб Мамышев-Монро, сразу сделали в конце выпуска подборку фотографий. Что смогли за 15 минут, то сделали, где там веселый тон?

Ю.Таратута. Нет, я говорю об альтернативности. Я вообще не вижу в этом никакой альтернативности, просто мы даем новости, и все. Новости — это факты. Если люди работают в неподкупюрном и неподцензурном режиме, то набор новостей примерно один и тот же. «Добавочная стоимость» — только

«Дзядко 3»

в эксклюзивах, больше ни в чем. Сетка одна и та же. Если на Первом канале нет этих новостей, это их проблема.

А.Голубовский. А ньюсмейкеры с готовностью приходят на канал?

Ю.Таратута. Я думаю, с меньшей готовностью, чем на другие каналы, тем более представители власти. Потому что прийти на «Дождь» — это некая маркировка, подвиг.

А.Голубовский. Я говорю не только о представителях власти. А вы вообще видели когда-нибудь ньюсмейкера в новостях какого-нибудь канала в эфире? Чтобы он с ведущим общался?

Ю.Таратута. В итоговых программах.

А.Голубовский. А в ежедневном режиме этого нет.

А.Желнов. Федеральные каналы, я имею в виду информационное вещание, перестали быть новостными не потому даже, что существует цензура или что аудитория стала слишком большой, слишком сегментированной, и уже не объединить страну так, как это делали Доренко или Киселев, — по объективным причинам. Люди живут частной жизнью, и в этом смысле все эти новости им до одного места. Мне кажется, что на большом телевидении умер жанр интервью, погибло производство собственных новостей. Если мы видим главу администрации Сергея Борисовича, то это сугубо протокольное интервью, выходной день перед праздником 8 Марта, когда он в конце поздравит женщин. На телевидении много программ, форматов, сюжетов, но мало разговора. В этом отношении «Дождь», наверное, отличается, и мне это нравится.

Ю.Таратута. Гости в студии — не знаю, возрождение жанра или ноу-хау, новости с ньюсмейкерами в студии, это принципиальная для «Дождя» концептуальная вещь. Я помню, как отбирались мужчины-ведущие для вечерних новостных выпусков. Речь шла о том, что это должен быть человек с некоторым опытом политической аналитики, начинали это Миша Зыгарь и Миша Фишман, и под них делали вечерние новости. Потому что они способны разговаривать с гостем, который приходит. Поддерживать разговор и с ходу анализировать происходящее.

А.Желнов. Да, ведущий — это человек, у которого есть накопленный и осмысленный запас информации, это всегда чувствуется. Сразу видно, просто говорящая голова в эфире или человек с некоторым опытом — жизненным, информационным...

Ю.Таратута. Гости сейчас почти во всех программах, иногда у нас появляется внутренняя конкуренция за гостей, но, в общем, это принципиально для канала. Люди рассказывают историю собственного успеха.

А.Желнов. Понятно, что на любой канал ньюсмейкеры идут очень неохотно, если это не протокольные вещи. Думаю, уговорить прийти какого-то важного человека из самых разных сфер жизни НТВ так же сложно, как и «Дождю». Хотя есть, конечно, одна особенность в связи с «Дождем» — ложный сигнал о том, что «Дождь» — это оппозиция, и мы не пойдем туда, потому что нас неправильно поймут в администрации президента.

Ю.Таратута. Это не ложный сигнал: поход на «Дождь» в ситуации сложной, если у человека какая-то проблема, — например, у чиновника, на которого кто-то наехал, — подход этот, конечно, фронда. Если он первое интервью дает «Дождю», все начинают думать: а почему. Ага, он хочет совершить дерзкий поступок... Но это и плюс канала. Потому что всякий раз, когда кто-то хочет его совершить или поговорить о чем-то, как они считают, «остреньком», этот кто-то идет на «Дождь» — как на битву. Они так для себя этот подход мотивируют, более того, они так это, видимо, объясняют начальству: мол, мы поговорим с «этой» аудиторией, это же важно...

А.Желнов. Я бы еще сказал, что ньюсмейкер, который соглашается прийти на канал, — это, как правило, тот, кто уже может себе позволить немного расслабить галстук. Он не будет спрашивать разрешения у вышестоящих.

Ю.Таратута. Мне кажется, если говорить о представителях власти, согласование визы, особенно при первом походе, нужно в любом случае. Я просто не помню человека, который не должен был бы спросить разрешения, включая и Дмитрия Сергеевича Пескова.

А.Желнов. Нет, Песков отрицал, что он согласовывал с Путиным, когда приходил в первый раз, и я ему верю. Я не знаю, кто там что и с кем согласовывал. Общаясь с ньюсмейкерами, я убеждаюсь в одном: «Дождь» очень многие любят, в том числе и среди высоких чиновников. Это некая свободная зона, где они могут побыть нормальными, яркими людьми. Поход на «Дождь» высвобождает в них некую энергию. Это как Сурков, пишущий романы. Очевидно, должна быть какая-то зона, если ты что-то собой представляешь, которая позволит тебе немного побыть личностью, а не серой мышью. Звездой побыть...

Ю.Таратута. Вот-вот. Совершить какой-то необычный, экстравагантный поступок.

А.Желнов. Конечно. У каждого же есть какой-то свой challenge.

Ю.Таратута. Они думают, что идут к молодым, нахальным.

А.Голубовский. Это связано с тем, что «Дождь» — модный канал?

Ю.Таратута. Хотелось бы верить.

А.Желнов. В этом смысле есть такие пробиваемые политики и чиновники, есть и непробиваемые. Но, в общем, они со вниманием и, я знаю, с симпатией относятся к «Дождю». Понимают, что есть альтернатива той жизни, к которой они привыкли в своих кабинетах. И то, что мы не забюрократизированы, много молодежи, прямой эфир, а наша очаровательная гендиректор может с ними на разные, в том числе светские, темы поговорить — им это все нравится.

Ю.Таратута. У нас другой язык. Я даже не знаю, модно это или нет, просто другой язык. Он им, конечно, симпатичен.

А.Желнов. Я бы еще добавил, что есть общая мода на то, что называется «пубертантством». В этом смысле, не знаю, насколько это общемировой тренд, но уж точно российский. Мы видим феномен Капкова, которого «лайкают» в Фейсбуке и обсуждают хипстеры, хотя он чиновник. Мы видим нынешнюю мэрию, которая сильно омолодилась, Максима Ликсутова, который занимается транспортом. Какие-то изменения в городе. Мир стал очень любить молодость.

А.Голубовский. Да, молодость и некоторую поджарость.

А.Желнов. Возможно, в этом есть свои минусы — непрофессионализм, недостаточная глубина. Паша Лобков — это уже взрослый состоявшийся корреспондент, у которого есть бэк, ученая степень, своя специализация. Большинство сотрудников, наверное, пока не могут похвастаться таким опытом.

Ю.Таратута. «Дождь» — это не совсем телевидение, для многих это интернет-телевидение, несмотря на то что канал сейчас во всех кабельных пакетах. Очень многие люди, которые приходят в качестве гостей, считают, что они разговаривают с Интернетом, для многих это какая-то заоблачная сфера. Я помню, как Песков в самом начале интервью спросил: «А это мы на интернет-аудиторию, да»? Это какой-то дивный, непонятный мир, опасный и радостный, и с ним еще что-то надо будет делать.

А.Голубовский. А может, наоборот, они думают, что это как раз мир безопасный. Они говорят пусть не для пяти человек, а даже для 125 тысяч, но тем не менее, все равно, вся страна-то не сидит в Интернете...

Ю.Таратута. Это очень важный момент.

А.Голубовский. Вы их обманываете таким образом: в хорошем смысле слова, берете их теплыми благодаря тому, что они думают, что это все равно никто не увидит?

А.Желнов. Мне кажется, что нынешний медийный мир живет в ситуации wow-эффекта, об этом написана куча теоретических статей. Насколько глубок этот эффект — другой вопрос. Ньюсмейкеры, конечно, относятся к «Дождю» как некому wow-эффекту, где можно что-то сказать, ляпнуть, по неосторожности или осознанно, вбросить и тем самым использовать. Как контактный стиль обращения к своей аудитории, от которой ты тут же получаешь обратную связь. Для некоторых, думаю, это довольно ново и экзотично, для других — вполне нормально, потому что некоторые политики — наши ровесники.

Ю.Таратута. Совершенно очевидно, что чем меньше аудитория, тем более безопасно ты существуешь в информационном поле. Как только твоя информация становится бомбовым ударом, аудитория велика... Почему Познеру не прощается то, что прощается другим? Потому что он со своей «Государой» обращается ко всей стране, и нечего заводить такие дурные порядки. Если ты работаешь в небольшом, но бодром СМИ, до тех пор, пока твоя

«Здесь и сейчас»

аудитория не вырастет до критического состояния, ты в некоторой безопасности — тебя как бы не нужно душить. Существует такой вариант действий власти — что ты еще не дорос, чтобы тебя убивали. А есть и второй вариант — что лучше тебя удушить в колыбели, тогда проблемы будут решены на долгие годы.

А.Голубовский. Пытались же «Дождь» закрыть, выбрасывали из кабельных сетей... А потом вернули. Вот как вам кажется? Есть «гребаная цепь», которая совершенно не затрагивает телеканал «Дождь». Те, кто прицепляет разные звенья к этой цепи, действительно считают, что это безопасная история? Или еще по какой-то причине?

Ю.Таратута. На этот вопрос нет ответа. Это загадочная история. Довольно сложно оценить опасность чего бы то ни было. Сегодня кажется безопасным, завтра — опасным. Возможно, власть понимает, что уже довольно сложно убрать «Дождь», не устроив грохота, как от падающего шкафа. Человек включает центральный канал, сидит Медведев и четыре известных ему лица и еще кто-то пятый. Он таким образом символически получает сигнал, что есть на свете еще и «Дождь».

А.Желнов. К вопросу про «гребаную цепь»...

А.Голубовский. Это вопрос не про нее, а про то, что уважают и гнобят одновременно тех, кто представляют какую-то опасность. Не в том смысле, что Путина свергнут. А в смысле изменений и процессов, которые могут быть спровоцированы человеком или СМИ. Неконтролируемых изменений и неуправляемых процессов.

А.Желнов. Мне кажется, во-первых, мы не оппозиционный канал, чтобы с нами пытались бороться. Мы не являемся идеологическими врагами того или иного человека, строя или партии. Я не вижу ничего специального, чтобы нас определенные силы воспринимали как врага. Во-вторых, мне кажется, что у власти нет четкого понимания работы с информацией. Оно довольно хаотично. Нет плана А, плана Б, плана С, того, что одних вносят в список врагов, кого-то — в другой, третьих — куда-то еще. Нет единой повестки для всех. Другое дело — кто-то присягает чему-то, занимается самоцензурированием, но я глубоко уверен, что нет единого фронта, стратегии «тех удушим, а этих оставим».

А.Голубовский. Да бог с ними. Я же про другое говорю.

Ю.Таратута. Антон про то, что власть не воспринимает телеканал «Дождь» как вражеский. Понятно, что какая-то радикальная пропагандистская линия воспринимает «Дождь» как некий недружественный голос, и в частности депутаты Государственной думы. Я тоже считаю, что если объективность в нынешней ситуации равна оппозиционности — никуда не деться. Второе — про «гребаную цепь». Это, на самом деле, не безусловная история, а про упрощение. Все звенья этой цепи говорят о некотором следствии цензуры, о приведении СМИ в подконтрольное состояние. Эта цепь существует в том смысле, что на рынке благодаря некоторому политическому движению создается ощущение нервозности. Не столько у власти, сколько у владельцев, у журналистов, у людей, которые делают СМИ или их курируют. Это такое общее настроение. Но сказать, что такой-то человек уволен, потому что он очень опасен, нельзя. Но есть ощущение брожения и нервозности, когда владельцы начинают думать, что бы сдать — в обмен на спокойное существование...

А.Голубовский. Какое-то истерическое состояние.

Ю.Таратута. Да, истерическое брожение. Вот это я называю «гребаной цепью».

А.Голубовский. Я скорее согласен с вами. Считаю, что нужно лечить, возможно, даже психоаналитическим образом, каждого гражданина нашей страны, наследственно травмированного чудовищным опытом XX века. И журналисты тут не исключение. Это глубоко травмированные и фрустрированные люди, которые существуют в атмосфере неопределенности.

Они просто не знают, за что уцепиться, в силу того, что нет никакого доверия ни к законам, ни к чему-то еще. И возродить его довольно сложно. Но вернемся к каналу, к проблеме «оппозиционности-неоппозиционности». Когда вы сидите и говорите на экране, видно, кто вы и что вы думаете об этой жизни. Это выражается не только в тех словах, которые произносите, но и в реакциях на слова собеседника, в интонациях. То есть понятно, за кого вы, за белых или за красных. Это совершенно нормально, никуда от этого не деться. И в этом, кстати, тоже отличие «Дождя» очень серьезное...

Ю.Таратута. Мне кажется, у нас такие форматы, которые позволяют себя выражать. Форматы интервью, позволяют вести разговор с человеком. Это не опросник, а в большой степени демонстрация своих взглядов.

А.Голубовский. Естественно. Многие считают, что так нельзя, хотя на самом деле это противоречит истории журналистики.

А.Желнов. Это по американскому принципу так нельзя, а по принципу качественной журналистики XIX века нельзя не так.

Ю.Таратута. В новостях оценочность иногда бывает избыточна. Это вообще болезнь молодых журналистов. Оценочность должна быть вовсе не в словах «это плохо» или «это хорошо». Это азбука профессии. А в форматах интервью и авторских программ это просто какая-то смычка с публицистикой, почему нет?

А.Голубовский. В формате — нет, а в дизайне, в манере разговора видно, к какой страте вы принадлежите.

Ю.Таратута. Я не согласна. Мы как раз по дизайну принадлежим к более узкой страте, чем те, к кому мы обращаемся. Он задумывался просто как обращение к людям с хорошим вкусом, без каких-то раздражающих вещей: без навязчивой музыки. В дизайне тоже нет специальных пошлых ошибок.

А.Голубовский. Я не про это говорю. Любое СМИ продвигает определенные модели потребительского поведения — через рекламу, стилистику и т.д. В том числе и телеканал «Дождь». Как вам кажется, существует или нет — я не навязываю вам свою точку зрения — противоречие между типом потребительского поведения, которое продвигается у вас — это, в общем, благополучный слой, путешествующий по миру, потребляющий определенные продукты, — и политическим дискурсом, определяющим ваш контент.

Ю.Таратута. Так в этом и смысл времени. Это очень здорово, по-моему, это прекрасно.

А.Голубовский. Вы сами и ваши зрители — это люди, которые в любую минуту могут сорваться и уехать куда-нибудь на уикенд. Я не говорю, что это плохо. Более того, я-то считаю, что это залог победы правого дела, это и есть оптимизм.

Ю.Таратута. Некоторые политические претензии сегодня появились у людей, которые что-то умеют делать, могут улететь куда-то на уикенд, а они при этом живут здесь.

А.Голубовский. Они читают определенную литературу, смотрят определенное кино...

Ю.Таратута. Мы когда-то делали Русский Newsweek, и мы все обнаруживали, что многие покупают его, когда летят в самолете, и нам казалось, это хороший лозунг: Newsweek — для тех, кто летает на самолетах. Что такое человек состоявшийся? С широкими взглядами, у которого есть вкус к разным вещам, он понимает, что такое хорошие вещи. Ничего дурного я в этом не вижу. У него разные увлечения, неплохое, очевидно, состояние здоровья, возможности вести плотную жизнь. Деньги — это вообще неплохо, особенно заработанные.

А.Желнов. На мой взгляд, та буржуазность, о которой вы говорите, безусловно есть в изначальной установке: это канал для людей с некоторым уровнем подготовки к чему бы то ни было — к бизнесу, к политической активности. То, что вполне буржуазные люди стали говорить о политике, о социальных проблемах, об инвалидах, о велосипедных дорожках, о Болотной площади —

это прекрасно, и, наверное, «Дождь» совпал с мироощущением людей, на которых он ориентировался. Вероятно, именно поэтому политики на канале действительно стало довольно много. Мне кажется, хорошо, что это не маргинальный дискурс, как было раньше — вот, мол, мы оппозиция, сидим в подвале и пытаемся что-то сделать. Хорошо, что «Дождь» вышел, если угодно, в мейнстрим. Тот политический разговор, который казался еще в 2004 — 2005-м уделом маргиналов, сегодня стал уделом вполне буржуазных, состоявшихся людей.

Ю.Таратута. К тому же это всегда рекламоемко, когда канал смотрят люди платежеспособные, состоявшиеся, для продвижения канала это хорошо. На самом деле, у нас очень разная аудитория.

А.Желнов. При этом я имею в виду и разговоры о социальной сфере, о медицине, о благотворительности. Уж не знаю, насколько «Дождь» задал этот тренд или он просто сыграл на нем. Главные светские мероприятия сегодня — не презентации парфюма или коллекции одежды, а вечер фонда «Подари жизнь» — туда ходить не стыдно. Разговор о политике сегодня является предметом бесед не только раздраженной части общества, но и успешных людей.

Ю.Таратута. Да, слава богу, что говорить о политике стало модно. Меня всегда удивляло, что все вокруг скучают, мне казалось это странным.

А.Желнов. «Дождь», на мой взгляд, удовлетворяет потребности всех, в том числе и тех, кто раньше, скажем, до митинга на Болотной в таких разговорах не нуждался, — это замечательно.

А.Голубовский. И все-таки вы уходите от разговора о том, кто, собственно, ваша аудитория.

Ю.Таратута. Я, например, совершенно не уверена в том, что я ее знаю. Я говорю о тех, кого я бы хотела считать нашей аудиторией. Хорошо, чтобы это были умные люди, которые любят думать и обсуждать политику и многие другие серьезные и важные вещи.

А.Желнов. Которым сложная картина мира не представляется чем-то угрожающим.

А.Голубовский. Вообще, сегодня всё — политика, я не знаю ничего, что не было бы сегодня политикой.

А.Желнов. Это, кстати, плохо для культуры.

А.Голубовский. Не уверен. Думаю, это как раз очень хорошо для культуры, особенно для актуальной, потому что деполитизация актуальной культуры — это смерть культуры вообще, на мой взгляд. Во все времена культурный авангард был связан с прямым политическим высказыванием, кого ни возьми — передвижников или авангардистов начала века. Такие высказывания как раз остаются в истории. А не попытки возродить какие-то традиции, неизвестно на чем основанные. При этом те СМИ, которые специализируются на культуре, очень сильно отстают от этого тренда. Они пытаются говорить о высоком, духовном, о наследии и прочем, никак не размещая его в горячем политическом контексте. Это печально. На «Дожде» есть «Министерство культуры», «Перепостмодернизм». Мое личное мнение, что этого тоже недостаточно. Вы не считаете, что эту вашу чудную аудиторию нужно еще как-то просвещать или усложнять еще больше? Вы считаете, что то, что сейчас есть на «Дожде», достаточно для того, чтобы эта аудитория расширялась?

Ю.Таратута. Я считаю, что какой-то части аудитории нужно что-то рассказывать и как-то ее просвещать, а до какой-то — желаемой мною, надо еще дорасти. У меня есть близкие друзья, которые должны начать смотреть «Дождь» в перманентном режиме, для чего канал должен целиком соответствовать их интеллектуальным запросам. Наша претензия заключается и в том, чтобы получить эту аудиторию.

А.Голубовский. Была в свое время такая ночная программа «Гордон» — она привлекла к телеэкранам аудиторию, которая никогда до того не смотрела телевизор, даже канал НТВ.

Ю.Таратута. Я сейчас говорю не о таком узкопрофильном умничанье, не о научных программах. Я говорю как раз о наших форматах. Об уровне политической беседы. Условно говоря, я знаю, что какой-то части этих людей было бы очень интересно посмотреть интервью Антона с Браудером, потому что это важный эксклюзив. Этим же людям нужен определенный уровень политической дискуссии, это довольно серьезная вещь. Они потребляют более сложный продукт, в смысле разговора.

«Парфенов»

А.Голубовский. Это читатели отдела «Комментарии» в газете «Ведомости»?
Ю.Таратута. Это читатели всего, потому что «Коммерсантъ» и «Ведомости» в лучших своих проявлениях — это газеты сложные, их чтение — это труд.

На самом деле, в эту категорию входят разные люди. Есть крупный бизнес, который должен смотреть «Дождь», не только потому что он эмоциональный, темпераментный и честный, а еще и потому, что он разбирается в теме. Если мы говорим о расширении круга обычных, рядовых людей, без такой высокой планки... Я согласна с тезисом об усложнении, я тоже считаю, что речь идет о более серьезном погружении в тему — политическую или экономическую, — сближающую нас с газетами. Мы стараемся это делать каждый на своем месте.
А.Желнов. Да, я ведь сложность представляю не как что-то искусственное, как попытку быть умными. Я представляю это просто как доверительную штуку, когда ты знаешь, что твоя аудитория знает значение того или иного слова, и ты не смущаешься его употребить. Просто позволяешь себе стараться быть не ситуативным.
Ю.Таратута. Сама постановка темы бывает чуть менее прямолинейна, и мне кажется, «Дождю» стоит это сохранить, свойство печатной прессы.
А.Голубовский. Познер в свое время сказал, что вы хорошие ребята, но профессионализма вам не хватает. Как вам кажется, что он имел в виду?
Ю.Таратута. Основы профессии. Я думаю, он говорит о конкретных вещах. Совершенно очевидно, что есть некие профессиональные основы.
А.Желнов. На «Дожде» мало картинок, мало архива, давайте будем честными и скажем о каких-то болевых вещах. Мало, просто благодаря времени. Действительно, часто многого не хватает, из-за финансовых ограничений или каких-то других...

А.Голубовский. Вы сейчас говорите, что если будет то-то и то-то, то мы будем больше похожи на эфирный канал. По-моему, этого допускать ни в коем случае нельзя.

Ю.Таратута. Я считаю, что канал в этом смысле неоднороден, и есть вполне профессиональные продукты или, по крайней мере, с претензией на профессиональность, а есть продукты чуть менее просто в силу того, что занимаются ими искренние, не всегда умеющие дети. В этом есть своя прелесть, но и свои недостатки.

А.Желнов. Скорее всего, критики «Дождя» — они есть, и слава богу, и среди моих друзей они есть — имеют в виду сугубо внешнюю сторону дела, техническую. Потому что действительно есть этот контраст — то ли мы публицисты, то ли телевизионщики и т.д. Это, с одной стороны, круто, а с другой, все равно встает вопрос, с кем мы все-таки...

А.Голубовский. Вы видели сериал Newsroom?

Ю.Таратута. Все то, что сняли, я видела.

А.Голубовский. Вы помните, что там главный конфликт в том, профессионально ли журналисту иметь собственное мнение, свою позицию.

Ю.Таратута. Там интересна сама постановка вопроса, из чего они делают новости...

А.Голубовский. Это технология. Когда герой Джефа Дениэлса прозревает и начинает говорить о том, что Америка — ужасная страна, у него начинаются неприятности. А потом выясняется, что правду говорить — хорошо, в том числе с точки зрения бизнеса. Потому что растет аудитория. История американской журналистики свидетельствует о том, что позиция у тележурналиста должна быть. Но те, кто высказывает в адрес канала замечания, имеют в виду другое: мол, денег не хватает — было бы больше, он бы больше походил на один из крутых...

А.Желнов. Безусловно, мы тоже этого хотим.

А.Голубовский. Новый «Господин хороший» — безусловно, принадлежит новому ТВ, потому что это дешевый формат. А, например, программа Парфенова — это уже программа совсем другого сорта, она как бы из «старого» телевидения.

А.Желнов. Вообще-то мы и сами себе желаем большего профессионализма, четкого взаимодействия всех со всеми: чтобы оператор был соавтором твоего сюжета, а ты — соавтором оператора. Это уже сугубо телевизионные вещи, они нарабатываются.

Ю.Таратута. Я думаю, что речь идет о конкретном качестве телевизионного продукта. Думаю, что Познер говорит о том, насколько «Дождь» — это телевидение.

А.Желнов. Дрожит ли рука оператора, когда мы снимаем то или иное событие...

А.Голубовский. В лучших сюжетах мне совершенно все равно, дрожит картинка или нет.

Ю.Таратута. Далеко не всем все равно.

А.Желнов. И мне с какого-то момента стало не все равно. Хотя поначалу публицистика «Дождя», его газетность меня забавляла. Казалось, что это круто — с одной стороны, говорящее радио, с другой, разговорный формат, с третьей — газета «Коммерсантъ» и журнал «Афиша» в одном флаконе. Но потом потребности вырастают, и мы сами начинаем на эти потребности отвечать, запуская программы «Госдеп», «Собчак живьем», «Вид сверху», где люди летают на вертолетах. И в этот момент, если ты уже претендуешь на настоящее ТВ, ты просто вырастаешь, и рекламодатели к тебе идут... Вот тут уже начинает бесить неправильно выставленный свет, когда у человека пол-лица закрыто тенью, поздно прозвучавший вопрос, неуместное словечко...

А.Голубовский. Я о технологических вещах, об азах профессии сейчас не говорю. Мне кажется, что одна из очень важных миссий «Дождя» — даже не

столько альтернатива существующему ТВ, не столько правда против неправды, сколько выработка новых правил игры и критериев профессионализма. И дело не в том, что «Дождь» не так профессионален, как большие федеральные каналы, дело в том, что он еще не до конца выработал свои собственные каноны и нормы.

А.Желнов. Но мне самому, как зрителю, уже хочется немного другого... иногда это получается, иногда нет, в том числе и в моих сюжетах, я хотел бы лучше сделать. Мне уже хочется понимания внешних стандартов, по которым мы работаем, качества картинки, я уже стал к этому придираться.

А.Голубовский. Я говорю о выработке нового телевизионного языка. Мне кажется, что содержание канала достойно того, чтобы под него был выработан новый телевизионный язык со своими нормами профессионализма. Поскольку он сталкивается с замыленным взглядом критиков и других профессионалов, ему труднее. Огромное количество замечательных форматов — все эти американские программы, которые пародируют как раз профессионализм новостной журналистики. News-шоу... Пародийная политическая информация. Вы же не будете этим заниматься. А это очень актуальная история.

А.Желнов. Про контент понятно, но все равно эстетика важна. Когда я вижу хорошо смонтированный фильм, репортаж на «Дожде», мне гораздо приятнее на это смотреть, чем на дрожащую и плохо смонтированную картину. И качество — в этом смысле — в том числе влияет на содержание.

Ю.Таратута. Можно сохранить стилистику дрожащей камеры, но только чтобы это была именно стилистика, придуманная, концептуальная. Хочется, чтобы мы делали вид, что у нас дрожит камера.

А.Голубовский. Если где-то и появится новый телевизионный язык, то на «Дожде».

А.Желнов. Свой личный рост как телевизионщика я вижу в том, что я стал понимать, что эстетика кадра влияет на содержание, так же, как содержание на эстетику. Верно высвеченное лицо, правильный ракурс — иногда красноречивее, чем слова.

А.Голубовский. Существует профессионализм, связанный с технологиями, его необходимость никто не подвергает сомнению. Но есть еще профессионализм, связанный с теми, кто создает содержание и новые смыслы. И это намного сложнее, чем технология. И тут я бы вернулся к началу нашего разговора. Вот интересно, «дождевскую» программу суперпрофи Парфенова — не цитируют и воспринимают как-то прохладно. Звездную пару Познер — Парфенов не цитировали. А вас обоих, братьев Дзядко при очевидных телевизионных «неправильностях», даже некоторой неуклюжести, что ли, почему-то цитируют. Там есть, что замечать. Через все эти профессиональные несовершенства и огрехи вроде бы прорываются новые смыслы и новый тип журналистской рефлексии.

А.Желнов. Возможно. Мы работаем.

P.S. от модератора разговора

Разговор состоялся за несколько дней до того, как телеканал «Дождь» объявил crowdsourcing по поводу программы «Парфенов». То есть подписку, целью которой является наполнение бюджета проекта лидера отечественной телевизионной журналистики. Целевой показатель — 2 миллиона рублей. Надо сказать, что и размер суммы, и сам факт сбора средств на программу на платном кабельном канале вызвал неоднозначную реакцию как у зрителей, так и в телевизионном сообществе. Это событие заставляет еще раз задуматься о разных типах телевизионного профессионализма.

ДМИТРИЙ ГУБИН

Технология кривизны

ЗАМЕТКИ ТЕЛЕВЕДУЩЕГО

Дмитрий Губин.
Фото: afisha.ru

Я провел на телевидении несколько сотен ток-шоу. Но смотрел собственные программы три-четыре раза — когда нужно было отобрать материал для студентов по теме «типичные ошибки идиота-ведущего».

Как работа эта профессия мало привлекательна. Но по соотношению вознаграждение — трудозатраты она показывает коэффициент, в десятки раз превышающий аналогичный для пишущего журналиста. Увы, на эту статью у меня уйдет сил и времени в пять раз больше, чем на запись обычного часового шоу, а гонорар будет в несколько раз меньше.

Если хотите, называйте меня циником, но я на телевидении потому, что даже в самых скромных телекомпаниях недурно — по сравнению с газетами и журналами (и молчу уж про Интернет!) — платят. Правда, то, что я на телеэкране делаю, не является подлым: я не играю за деньги в чужой бесчестной игре, чтобы кого-то очернить (или обелить). А то, что телекомпания использует меня в борьбе за рейтинг, — это ее право.

Я ведь тоже ее использую в целях удовлетворения личного любопытства. Мне интересны наука, естественное знание, история, устройство Вселенной — а телекомпания «Совершенно секретно», одним из лиц которой я сейчас явля-

юсь, не противится моим желаниям приглашать в эфир астрофизика Панова или сторонника Big History профессора Назаретяна.

Отношение к телевидению как к личному инструменту познания — это вообще, мне кажется, чуть ли не единственная возможность не быть им же самим, телевидением, сожранным, переваренным и превращенным в то, во что превращается переваренное. Я знаю, что те, кто всю жизнь на телевидении и не мыслит жизни без него, обижаются, но для меня участь «телевизионного человека» незавидна.

Все те монстры и та нежить, что выполняет заказ на центральных телеканалах нулевых и 2010-х, то есть на телевидении той поры, когда оно стало откровенной пропагандой, все они — «телевизионные люди». Их на этом и взяли. Тепленькими. А те, кто нежитью не стал — Владимир Познер, например, — так это люди, которые всегда могут с телевидения уйти. У Познера, например, недурно получается фильмы снимать и книги писать. Как и у Парфенова, кстати. И не удивлюсь, если Познер свою физическую форму (он трижды в неделю играет в теннис) ценит больше, чем форму телевизионную. При этом Познер понимает, что телевидение его использует для создания имиджа перед Западом, как эдакого Эренбурга (о чем я однажды Познеру сказал и на что он согласно кивнул: да, он понимает...). Но тут у Познера с Эрнстом (а точнее, с теми, кто над Эрнстом) вечный матч и матчбол. Те думают, что используют его, а он думает, что используют их. Но если игра пойдет не по правилам, то, надеюсь, Познер, как профессор Преображенский, попросту сделает ручкой, и сделает красиво. Ему, слава богу, есть на что жить и куда ехать.

Потому что, повторяю, Познер не вполне телевизионный человек.

И мне тут важно сказать одну серьезную вещь.

Под «нечестной игрой» я имею в виду вовсе не политическую, пропагандистскую ангажированность и подтасовку.

Телевидение само по себе, технологически — это нечестная игра. Со дня своего рождения это никакое не средство массовой информации и даже массовой дезинформации, а искажающий информацию проводник. Ну представьте себе водопроводную трубу, обладающую свойством превращать текущую воду то в сок, то в мочу, — суть в слове «превращать».

Телевидение — это такая изобретенная в прошлом веке кривая информационная технология. Где на выходе всегда не то, что на входе. Ой ты, участь корабля: скажешь «пли!» — ответят «бля!» — если словами Бродского.

Я не отношусь к тем людям, которые считают, что вот есть потребность общества в информации, обслуживаемая журналистикой, и что это обслуживание по мере технического прогресса усложняется технологически, переходя от записи на вощеных табличках к пергаментным свиткам, а затем к бумаге, к сменным буквенным штифтам, а потом к передаче звука на расстояние и, наконец, к передаче изображения.

На мой взгляд, все не так идиллично!

Техническое развитие создает некую технологию, которую можно использовать с тысячью различных целей, включая информационную, развлекательную, рекламно-коммерческую, дезинформационную. Причем между всеми этими сферами идет постоянная борьба, включая захват сопредельных территорий. Почитайте хоть новгородскую летопись первого извода с описанием великой Невской битвы, давшей имя князю Александру, — о господи, да там отлично видно, как муха мелкого приграничного конфликта под давлением политического заказа превращается в большого исторического слона, которого к тому же ведут в посудную лавку. Летопись есть древняя технология, допускающая как фиксацию событий, так и фальсификацию.

Но письменный текст по устройству таков, что легко поддается анализу, а анализ порождает сомнения: что же, спрашивается, это за великая битва была, если на поле брани русских пало двадцать человек, названных поименно?! (Кстати, вписывания в летописи тех или иных имен задним числом было недурным приработком, эксплуатирующим тщеславие заказчика.)

СМИ, основанные на письменной технологии — от летописей до таблоидов, — могут допускать ошибки и ляпы, могут сознательно тащить на полосу «джинсу», могут вообще лечь под владельца, но шитые белыми нитками швы легко различить. Легко получить в ответ отповедь оппонента, и она, эта отповедь, недорого оппоненту обойдется, потому что письменная технология вообще относительно недорога. Благодаря чему, кстати, технически немощный по сравнению с официальной пропагандой «самиздат» обслуживал целую страну и успешно противостоял пропаганде.

Другое дело телевидение. Объясняя его врожденные свойства студентам, я обычно прошу представить такой видеоряд: десятки, сотни трупов. Играет музыка: третья часть Второй фортепианной сонаты Шопена (тут студенты напрягаются, но облегченно вздыхают, услышав, что это и есть «похоронный марш»). Что вы почувствовали? Скорбь? Слезы? Правильно, что-то из этого ряда.

А вот теперь представьте, что те же трупы показывают под фокстротик типа «Его превосходительство любил домашних птиц и брал под покровительство хорошеньких девиц». А что чувствуете сейчас? Ярость? Желание отомстить? А кому, простите, и за что вы собираетесь мстить, если понятия не имеете, что это за трупы перед вами? Жертвы чумы? Массакра? Наводнения? Или вообще, может, пластиковые муляжи?

Телевидение начинает воздействие еще до всякого информационного анализа. Более того, любой сколько-нибудь глубокий информационный разбор идет вразрез с его, телевидения, характером. Сколько может длиться синхрон на телеэкране? Тридцать секунд? Минуту? Ну хорошо, пусть две минуты. Это полстраницы книжного текста. Сложную идею на одной страничке текста не изложить — документальные книжки, которые я читаю, состоят минимум из полутысячи страниц. А уж кто способен смотреть «серьезные», часовой длины ток-шоу (включая мои на «Совершенно секретно»), я вообще не представляю. Впрочем, это не столько интервью, сколько шоу. На телевидении я сразу вынужден развлекать, представлять некую пьесу — театр.doc, где я сам — один из героев. Такова технология телевизионного интервью. В отличие от технологии интервью письменного, где я могу скучно и дотошно добиваться ответа на вопрос, а уж затем, при обработке, оставляя неизменными ответы, расцвечивать вопросы всякими драматургическими примочками типа «да ну!».

Телевизионное шоу не способно адекватно представить зрителю ту или иную политическую, социальную либо научную парадигму. В лучшем случае — разрекламировать ее: я слабо тешу себя надеждой, что после моей часовой телепьесы кто-то из зрителей решится почитать Докинза или Даймонда, Хокинга или Хантингтона (или хотя бы Сашу Никонова).

Телевидение — настолько кривая информационная труба, что семантическая начинка слова «телевидение» сродни овечьей шкуре, наброшенной на волка маркетинга и рекламы.

Я на этом настаиваю.

У нас по умолчанию считается, что телевидение — это технология, замечательно подходящая для журналистики. Но я же вижу, что как технология оно идеально подходит не для журналистики, а для рекламы, для продажи продукта, причем не важно какого — коммерческого либо политического (то есть в итоге тоже коммерческого). Потому что телевидение не допускает никакой обратной связи, никакого возражения — если только у возражающего нет своего телевидения. Это раз. Два: телевидение апеллирует к эмоциям, чувствам, образам, подавленным желаниям, а не к логике и разуму — в споре на ток-шоу побеждает не тот гость, кто прав, а тот, кто за словом в карман не лезет; Кургинян или Жириновский без телевидения исчезают. Три: оно бесконечно переключает фокус внимания — монтаж на телевидении угождает глазу, но не мозгу.

Журналистика, конечно, тоже может вцепиться этой бешеной телекорове в хвост. Но боже мой, каких усилий это стоит! Я знаю, с каким трудом вы-

прямляют врожденную кривизну телевидения на BBC. Там, например, система электронной верстки попросту не выпускает в эфир сюжет, если информации нет подтверждения из двух независимых источников. Там журналист обязан представлять разные точки зрения, при этом оставаясь нейтральным, — это прописано в редакционных guidelines. И когда корреспондент физически не может альтернативную точку зрения записать, ее изложение в эфире предваряет предельно странная формулировка: «experts say...». И, скажем, давным-давно исчезнувшие с наших каналов прямые эфиры (Дмитрий Харатьян, который вел — не знаю, как сейчас, — утренние программы на РТР, потряс меня как-то невинным признанием, что все «утренники» пишутся пачками на неделю вперед) — так вот, прямые эфиры являются никаким не торжеством демократии, либерализма и свободы слова, а опять же механизмом выпрямления присущей телевидению кривизны.

И эта кривизна лепит горбатого из многих искренних телевизионных людей. Телевидение как технология — это искажение смысла в угоду эмоциям с минимальными шансами быть разоблаченным. Этой технологии можно было еще противостоять, пока шла конкуренция каналов, у которых были разные владельцы: информационные искажения одного компенсировались искажениями другого в противофазе и конкуренция рождала немыслимые формы политического и социального памфлета (памфлет как форма и есть искажение) в виде «Кукол», «Итого» или Хрюна со Степаном. Но когда у всего телевидения в России стал один хозяин (как, впрочем, он стал один и вообще у всего в России), смотреть «ящик» можно, только отключая мозг.

А работать на телевидении можно, лишь ощущая себя профессором, торгующим на рынке китайским барахлом, потому что на университетскую зарплату не прожить, причем под университетом я подразумеваю Интернет.

Да, в Интернете весело, есть мгновенная обратная связь, непременная проверка любой информации на вшивость (о, депутатские квартиры в Майами!), невероятная конкурентная среда. И — практически даром. Такие уж у Интернета врожденные свойства.

А на телевидении — только потому и с пониманием того, что я вам только что объяснил.

И вот это и определяет профессию «телеведущий».

И вот поэтому я хоть и телеведущий, но все-таки не совсем.

Р А З Б О Р Ы

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР

Телевидение ругают все

КИНО НА ФЕДЕРАЛЬНЫХ КАНАЛАХ

— Ну просто нечего смотреть!.. — обычная жалоба-рецензия.

— Сериалы я не смотрю! Ну как это можно — уткнуться и сидеть часами, вечерами, неделями!..

— Кино? Так хорошее только по ночам и показывают. А мне на работу утром...

Если же прочитать реплики в соцсетях, так и вовсе оторопь берет. Например, в официальном блоге Натальи Ветлицкой участники виртуального обсуждения, не стесняясь в выражениях, так отзываются о самых рейтинговых каналах: «Это какой-то запредельный параноидный трэш», «Одна кровища с экрана хлещет да подробности интимной жизни Пугачевой, не знаю, что страшнее» — это об НТВ. «Вредный для здоровья», «тошнотворный» — о Первом. О «России» критики отзываются с меньшей страстностью. Канал называют скучным, с низким уровнем. Но есть и более резкие оценки: «Очень тупые сериалы». СТС и ТНТ — «близнецы-братья за глупость и мерзость», по выражению одного из рецензентов. Кто-то посоветовал «оставить дневные мультики и фильмы по вечерам... остальное — серость и примитив»...

Более или менее позитивно воспринимается только канал «Культура» (с оговорками) да многочисленные зарубежные «нехудожественные» каналы: анимационные, детские, документальные — о животных, о природе, о путешествиях. То, что подобные форматы (а иногда и повторы тех же самых) последнее время систематически показывает канал «ТВ Центр», никто не заметил.

Единичные опросы потенциальных молодых телезрителей — студентов и начинающих специалистов — не противоречили первому впечатлению: большинство к телевидению «никак не относится», оно их просто не интересует. Ну, может быть, изредка посмотрят пропущенный фильм, несколько разрозненных серий нашумевшего «репутационного» сериала или какие-то новостные передачи.

Так что же может показаться: телек больше не нужен? Во всяком случае, как центр и организатор семейного досуга, как один из конструкторов общественного мнения?

Словом, Roi est mort! Король мертв! Все согласны?

Конечно же, нет. Понятно, что такое единодушие свидетельствует о том, что и авторы приведенных цитат и нерепрезентативно опрошенные единичные респонденты принадлежат к одной социальной ячейке, довольно многочисленной в городах-миллионниках, и особенно в столицах, — к группе двадцати-шестидесятилетних «работников умственного труда» (боюсь написать многократно перетолкованное слово «интеллигенция»).

Посмотрим, как отвечает на этот вопрос не знающая сословных предубеждений статистика.

Таблица 1
Средние рейтинги телеканалов по годам

	Первый	Россия 1	НТВ	СТС	ТНТ	Культура	ТВ Центр	5-й канал
2005	22,8	22,6	11,1	10,4	6,7	2,6	2,5	0 *
2009	18,8	16,6	13,6	8,6	6,7	1,9	3,1	1,8
2012	14,3	13,9	14,7	5,9	7,3	1,7	2,7	5,5
Февраль, 2013	12,6	11,4	14,7	7.0	7,5	2,7	4,6	5,1

По этой таблице нетрудно рассчитать, сколько условно-статистических человек в течение года смотрели передачи основных российских телеканалов. Получаются весьма внушительные цифры: в 2005 году набралось более 11 миллиардов телезрителей, в 2012-м — порядка 9,5 миллиарда, а в 2013-м будет 9,2 миллиарда (экстраполяция данных первого квартала).

Долю аудитории, которая досталась кинопродукции, можно подсчитать с довольно большой точностью, так как нам известна доля суммарного времени показа фильмов и сериалов в процентном соотношении общего времени вещания в течение первого квартала 2005, 2009 и 2013 годов. И если в 2005-м эта доля составляла 52 процента, в 2009-м — 53, то в 2013-м (при экстраполяции данных первого квартала на весь год) — только 43 процента.

Если предположить, что в целом средние рейтинги популярных кино- и телепередач одинаковы, то примерно половина аудитории нажимает кнопки тех каналов, которые предлагают зрителям выбранные ими фильмы или сериалы. Конечно, количество посетителей этого «кинозала на дому» поражает воображение. Однако следует обратить внимание на то, что в 2013 году впервые доля кинопоказа стала меньше половины и потеряла 10 процентов своего суммарного времени.

Итак, кино по телевидению в нашей стране смотрят статистические миллионы людей... Но какое кино? К сожалению, до сих пор не был проведен серьезный анализ телевизионного контента даже для отдельных каналов, тем более разных типов зрелища. Хотя общие «интуитивные» предпочтения встречаются постоянно. Так, очевидно, что все «образованные» сегменты аудитории согласны в оценке одной из самых рейтинговых программ Первого — «Пусть говорят» и его бессменного ведущего Андрея Малахова, чье имя стало почти нарицательным не только в статьях уважаемых обозревателей, но и в репризах юмористических передач. Такой минус-рейтинг не помешал вечно догоняющей «России 1» срочно скалькировать формат, выпустив «Прямой эфир». Но его ведущему Зеленскому и его команде пока не удалось достичь уровня (и рейтинга) «ток-мэтра».

Отметим также многозначительное совпадение финишного рывка канала НТВ, вырвавшегося в 2012 году на первое место (см. таблицу 1), и яростной критики его нового «направления» со стороны отмеченных категорий критиков и зрителей. Оставим в стороне рассмотрение содержательной стороны программ: для его серьезного анализа у нас нет соответствующего профессионального материала и измерительных процедур.

Что касается сетки вещания, здесь постоянно муссируется вопрос: что важнее (выгоднее) — кинопоказ или производство собственной телепродукции?

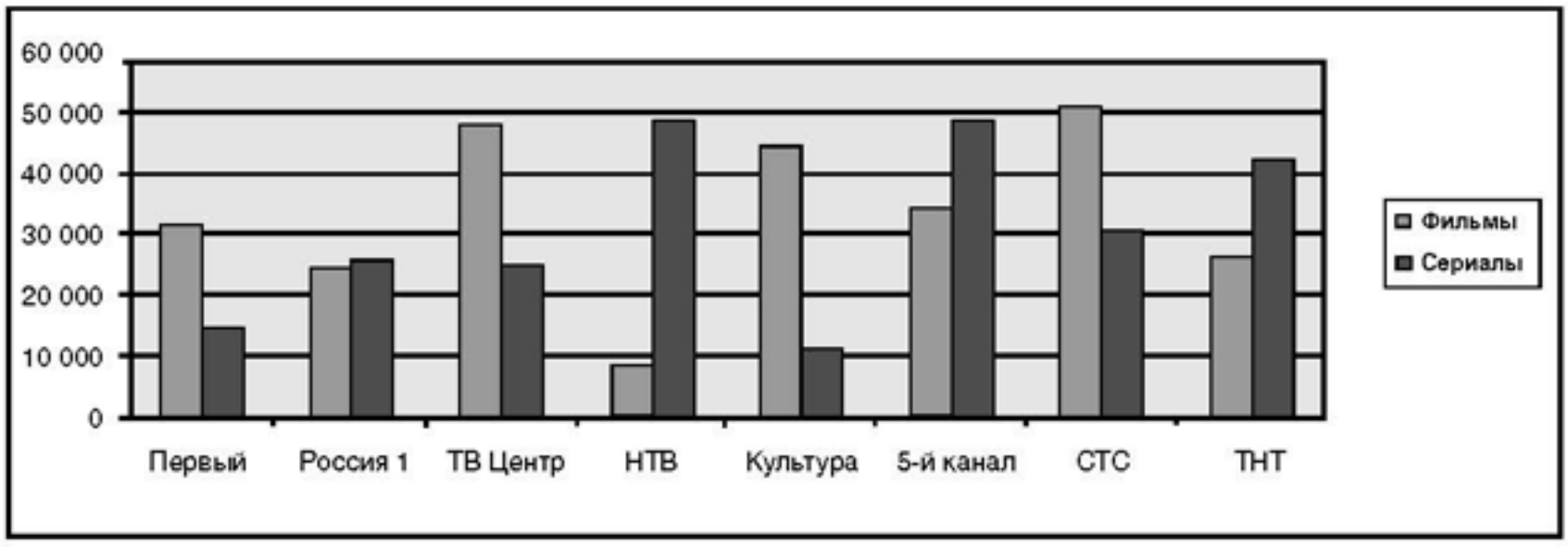
Когда-то на заре всеобщего обновления, когда старые и рождающиеся каналы строили свои программы, в центре была, конечно, политика, а на втором месте, естественно, кино. И тут обнаружилась интересная закономерность. Отмена монополии государства на покупку-продажу фильмов, полное снятие всех цензурных ограничений, появление видеопроката — все это позволило показывать все, всюду и всем. Видеосалоны и хоум-видео взяли тогда на себя роль такую, какую исполняют нынешние НТВ-СТС-ТНТ-поставщики развлекательного контента. А общефедеральные «серьезные» каналы обратились к мировой киноклассике. Это было время, когда, по замечанию одного проницательного и много работавшего за рубежом критика, у нас был лучший в мире телевизионный кинопоказ.

Однако рынок быстро доказал: не все то, что считается важным, оказывается выгодным. И плачущие богатые с простушкой Марией легко объяснили телекомпаниям разницу между желанным киноклубом и вещанием, рассчитанным на настоящего массового зрителя. Появились абсолютно новые термины «формат — неформат», началась экспансия сериальных закупок, плавно перетекавшая в приобретение именно «форматов». Бурно начало развиваться собственное производство.

Рассмотрим результат этого процесса применительно к собственно кинопродукции, разделив ее не по жанрам и видам кино, а по двум самым общим форматам — фильм и сериал. Не выделяя, к сожалению, игровое, анимационное и документальное кино, что потребовало бы гораздо более тщательных исследований.

Таблица 2
Кинопоказ на телеканалах России в I квартале 2013 года

1a. Количество показов



1b. Количество минут

	Фильмы	Сериалы
Первый	31 316	14 955
Россия 1	24 576	25 740
ТВ Центр	48 430	25 280
НТВ	8650	49 140
Культура	44 751	11 235
5-й канал	34 475	49 055
СТС	51 320	30 945
ТНТ	26 195	42 335

Первый вывод: к настоящему времени соотношение фильм/сериал стабилизовалось и на протяжении прошедших семнадцати лет меняется незначительно. Вопреки ожиданиям оказалось, что время, занятое собственно фильмами, все эти годы превышало время, занятое сериалами. Показ фильмов занимал от 58 процентов времени в 2005 году до 55 процентов в 2009-м и 54 процентов в первом квартале 2013-го. Можно сказать, что сегодня сериалы в сетке вещания почти добились паритета с фильмами. Но это в целом.

По каналам распределение времени, предназначенного для кино, иное: фильмы преобладают на Первом, «ТВ Центре», СТС и «Культуре». На остальных каналах сериалов больше, причем на НТВ они впятеро (!) превышают показ фильмов. Думается, в таком смелом отказе от стратегического разнообразия сетки, в решительной ориентации на выбранный сегмент аудитории, составляющий, по-видимому, там большинство, и кроются причины нынешнего чемпионства этого канала. Заметим, что руководство НТВ не занимается растратами сил и средств на создание «репутационной» продукции. Булгаков и Достоевский вряд ли имеются в их ближайших продюсерских планах.

Хотя, если судить по рейтингам, настоящие телевизионные фильмы-романы ничуть не уступают чемпионам кинопроката. Например, телерейтинги «Аватара» и «Мстителей» (оба 8 процентов), «Меланхолии» (7,2), последних «Людей в черном» (7,4), «Ледникового периода» (7,1), «Пиратов...» (7,4) равны или уступают рейтингам лучших «репутационных» телероманов, таких как «Мастер и Маргарита» (7,8), «Ликвидация» и «Идиот» (оба — 8,6) и других. С ними вполне сопоставимы рейтинги популярных коммерческих телесериалов. Например, «Тайны следствия» (7 процентов), «Пуаро Агаты Кристи» (8,2), «Каменская» (6,8) и другие. Показательно, что громадная телеаудитория блокбастеров нисколько не повредила успеху их театрального проката. Как нам кажется, не потому, что время театральных и телепремьер разведено (Интернет обнуляет это преимущество), но в первую очередь потому, что зрители кинотеатра «более другие», чем телезрители. И не в последнюю очередь из-за высоких цен на билеты, а также из-за укоренившейся привычки получать желанный досуговый товар прямо на дом.

Представляется, что в ближайшее время телесериалы будут постепенно оттеснять фильмы, а собственно телевизионные форматы — кинопоказ в целом. Так уже и произошло — впервые! — в первом квартале 2013 года. Будет продолжена специализация каналов, успешно продемонстрированная НТВ.

В дальнейшем, быть может, кто-то заметит, что достаточно многочисленному и непропорционально влиятельному сегменту аудитории не хватает «хорошего» (эпитет условный) кино. И этот «кто-то» создаст новый или переделает один из старых каналов под любителей «альтернативного» или «человеческого» кино. Есть подтверждение, что такой спрос растет, о чем свидетельствует успех очередного интернет-фестиваля «Дубль@.ru», проводимого «Российской газетой». Кстати, это еще одно доказательство стирания граней между ТВ и Интернетом.

И последнее. Все-таки чью продукцию предпочитает современный зритель, так упорно не желающий поддержать наш отечественный кинематограф, вынуждающий создателей фильмов требовать немедленной защиты государства в виде субсидий и квот?

В таблице 3 показано, что отечественные телепроизводители уже давно позволяют себе не бояться не только латиноамериканских, но и таких вполне достойных соперников, как «Доктор Хаус» или «Пуаро Агаты Кристи». Больше того, без импорта качественной телепродукции наши телеканалы вообще сели бы на голодный паек. Так что разумная политика и внимание к потребителю — основа всякого креативного бизнеса. И никакие субсидии или квоты от всемогущего государства для защиты его не требуются. И пока жив рекламный рынок — живо российское телекино.

Таблица 3
Распределение времени кинопоказа по странам, 2009, 2013 (первый квартал). Фильмы и сериалы (количество минут)

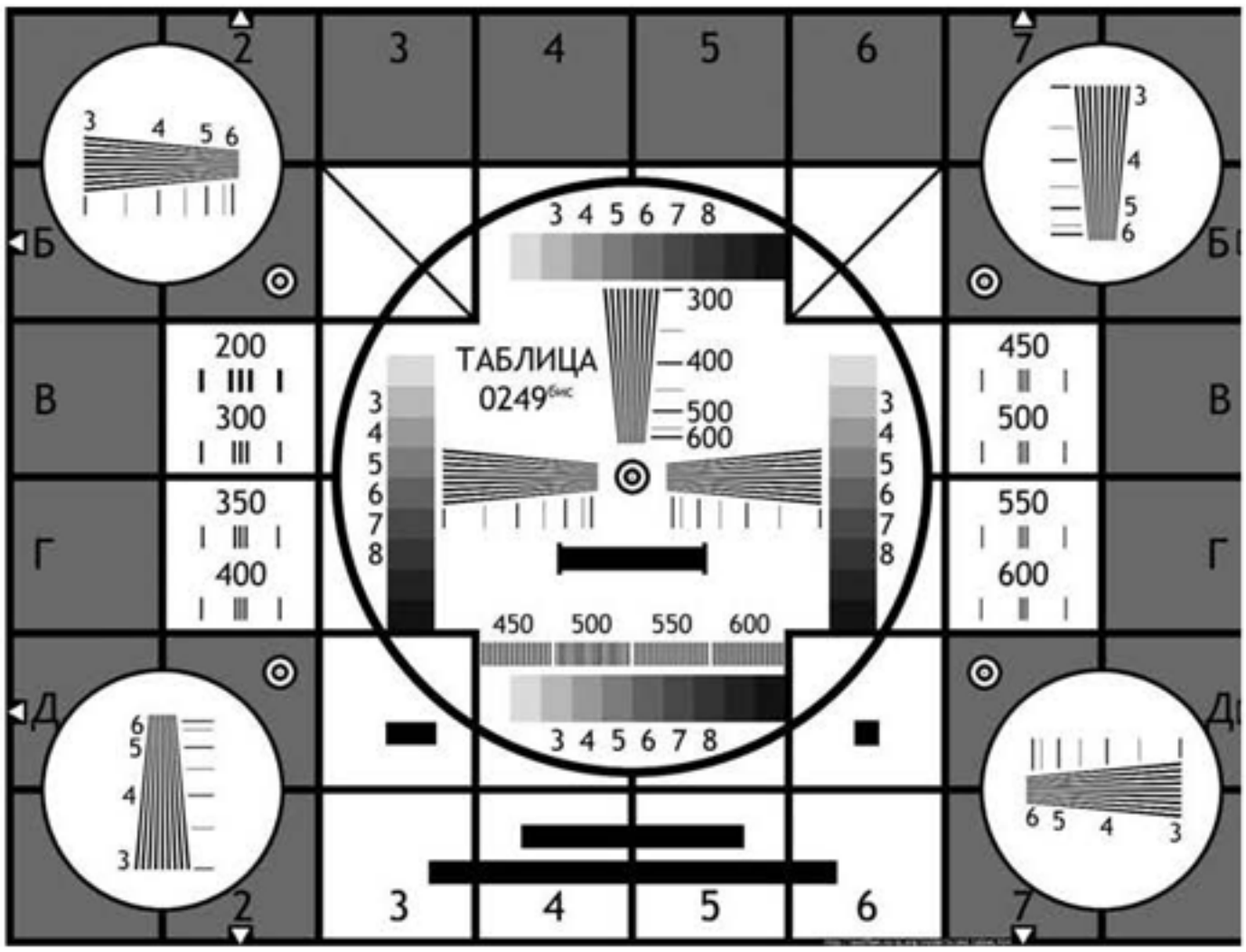
	3a. Фильмы		3b. Сериалы	
	2009	2013	2009	2013
Прочие	6995	3946	11 150	4670
Европа	37 345	32 580	16 075	17 095
США+	77 515	87 180	36 590	33 010
Рос+	89 085	146 006	100 365	193 910

Несколько слов в заключение. Слухи о смерти телевидения сильно преувеличены. То, что телеэкран все дальше отходит от киноэкрана, кажется, верно. И тенденция эта будет все более явной, пока технология показа останется на современном уровне. Пока будущие гениальные Эйзенштейны, Гриффиты, Чаплины и Старевичи не впишут новые аттракционные заморочки трехмерного кино в новый язык будущего искусства — экранного? Виртуального? Какого?

КИРА БОГОСЛОВСКАЯ

Двойной капкан

«ЛОВУШКА» ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ



Начну с известного: люди живут не только в мире, но и в мифе. Каждый из нас видит мир таким, каким готов его увидеть. Вот и мифы бывают личные, свойственные каждому, а бывают групповые или общественные. Когда мы имеем дело с массовым восприятием, то сталкиваемся с соответствующей мифологией — с тем, что аудитория бессознательно воспринимает как нормальное и правильное. От того, насколько телесюжет соответствует тому, что считается желательным в массовом сознании, во многом зависит его успех у широкой публики.

Предположим, исследуется зрительское восприятие сценария сериала, фабула которого включает сюжет избавления героини от домашнего насилия, — ее бьет муж. Она в отчаянии и не знает, что ей делать: у них маленький ребенок, родителей нет, возможность уйти из дому отсутствует. После мытарств она встречается с людьми, предоставляющими ей возможность начать новую жизнь. Героиня, конечно, оказывается очень талантливой и после преодоления всех трудностей решает открыть собственный проект, помогающий женщинам начать новую жизнь. Конечно, у этой затеи находится спонсор, и дальнейшие перипетии сюжета приводят героиню к успеху.

Вроде бы актуальная для России тема. Но прогноз популярности сериала — средний, и в минимальной степени это связано с тем, что он повествует о семейном насилии. Скорее с тем, насколько успешно были воплощены другие компоненты: красивая любовь и напряженно развивающийся сюжет. Социально же значимая тематика интересует лишь небольшое количество зрителей.

В большинстве своем люди идут в кино или смотрят телевизор, чтобы получить удовольствие, — другие мотивы не являются по-настоящему массовы-

ми. Удовольствие же невозможно без подтверждения, часто бессознательного, верности существующих у зрителей взглядов на жизнь. Это дает им чувство безопасности и ощущение, что они живут, в общем-то, правильно, препятствия преодолимы: «все хорошо» или «будет хорошо».

Врачи не всегда спасают пациентов. Наркотики широко распространены. Россия никогда не выберется из ямы. Дети бросают старых родителей. Подобные проблемы, изображенные без убедительного решения, разрушают чувство безопасности, сигналят: «так не должно быть», «все идет неправильно» и этим будят базовую тревогу аудитории. Как следствие — люди переключают канал.

Ожидания аудитории формирует также сегодняшнее состояние телевидения, в котором преобладают беспроблемные развлекательные программы: на ярмарке и в цирке не говорят о драмах и болезнях. Кроме того, аудитория уже давно поняла, чего можно ожидать от ТВ: «правду все равно не покажут, так пусть хоть развлекают».

Массовая мифология, естественно, многогранна и проявляется, проецируясь на любые сюжеты. Особенно много ее в сфере отношений мужчины и женщины, представлений о том, что должно делать человеку, а что нет. Вне контекста можно привести только то, что видно на поверхности, — мифы о том, что «все будет хорошо», о величии России, о победе доброты и любви, о триумфе справедливости, о необходимости страдать, чтобы заслужить счастье. Подробное описание имеет смысл лишь при проецировании этих мифов на восприятие конкретного сюжета. Например, сценарий о героине, спасающейся от домашнего насилия, для его популярности должен был кончаться тем, что она обрела именно семейное счастье, желательно с обеспеченным человеком — именно это станет наградой за страдания.

Когда мифология «все будет хорошо» нарушается, особенно в области важных и нерешенных проблем, это приводит к падению популярности формат. Примером непопадания в миф может являться многолетний неуспех попыток создать программы про медицину и про отношения отцов и детей. Они не пользовались популярностью из-за усиления у аудитории базовой тревоги: проблемы, связанные с состоянием собственного здоровья и с отношениями с детьми у зрителей актуализировались, но не получали убедительного успешного разрешения. Смотреть такие программы было эмоционально неприятно, больно — рейтинг падал.

Аудитория до и после сорока: «идеальное» и «реальное»

В базовой конструкции мира телеаудитории есть важная грань, связанная с качественной разницей имеющихся советских и постсоветских представлений людей, а следовательно — с четкой возрастной границей: сорок — сорок пять лет. Те, кто старше, росли в Советском Союзе, где действовала установка: на экране следует показывать, как должно быть, а не как есть на самом деле.

Такое восприятие свойственно женщинам в отношении женских ценностей и судьбы героини: доброта и сочувствие вознаграждается, несправедливость и жестокость осуждаются и проигрывают, в финале героиня найдет свою любовь. Но и мужская аудитория в отношении «идеальных ценностей» на экране не отстает. Хотя мужчины больше хотели бы видеть «все как есть» в отношении статуса героев и внешней обстановки, в которой происходит действие, но в области идеалов зрители-мужчины старше сорока — сорока пяти лет ориентированы на те же, что и у женской аудитории, мифологические формулы — только в слегка измененных понятиях: мужество и честность ведут к победе, преступники и плохие парни будут обезврежены, дружба и справедливость восторжествуют. Кстати, ожидание идеала не означает, что аудитории старше сорока — сорока пяти лет свойственна наивность восприятия, они не путают экран с жизнью.

А вот те, кто младше, росли в других условиях и не воспитывались на идеальных конструкциях. Они хотят видеть на экране все как есть, ценят реалистичность действия и узнаваемость персонажей, вызывающие доверие «документальные» сюжеты. Но даже эти аудитории чувствительны к тому, чтобы авторы правильно расставили ценностные акценты, а герои стремились к «правильным» целям. Речь обычно идет не о реалистичности социального действия, а о достоверности обстановки и героев конкретных сюжетов и прежде всего диалогов.

При этом основной претензией аудитории является то обстоятельство, что в телевизоре все «пластмассовое», «ненастоящее». В нем нет образов современности и «подлинных людей».

Двойной капкан

Получается, что живущая среди римейков старых фильмов и российских калек с западных форматов массовая аудитория, в общем, хотела бы видеть на экране гораздо больше примет настоящей жизни, чем видит сейчас. Но при этом — без ощущения тревоги и беспросветности жизни. Одно противоречит другому. Не предлагать «проблемы», ибо они вызывают неприятные чувства, но показывать «неподдельных людей» и «жизненность».

Тут-то и возникает феномен двойного капкана. Этот термин появился в работах американского философа Грегори Бейтсона и обозначает ситуацию, в которой рецепиент получает два противоречащих друг другу сообщения: например, слова «я тебя люблю» сопровождаются равнодушным выражением лица и физическим отстранением. Или доносящееся с экрана утверждение, что самое главное на свете — крепкая дружба, произносятся в тот момент, когда обстановка вокруг героев изобилует кожаными креслами, дорогими машинами и сигналит нам о том, что на самом деле важен только статус и деньги. Такие смысловые капканы могут привести к психотическим состояниям.

Наша действительность переполнена двойными капканами: «если ты всерьез работаешь, ты можешь всегда заработать на достойную жизнь» — «честным трудом не заработаешь, все украли до нас». «Честному человеку нечего бояться» — «в России от сумы да от тюрьмы не зарекайся».

Хочу привести знаменитый пример Грегори Бейтсона, иллюстрирующий этот феномен. Если экспериментатор выдрессировал собаку так, чтобы она лаяла одним способом, когда он показывает ей круг, и другим способом, когда он показывает ей эллипс, а потом начинал сближать форму этих фигур так, что в конце концов это превысило способность собаки их различать, собака начинала сильно лаять и даже могла укусить экспериментатора. Она проявляла все признаки острого невроза. Если те же фигуры показывали предварительно не дрессированной собаке, невроз у нее не начинался.

Мифология и у людей практически всегда является выученным поведением, некоторой «платой за культуру», ее бессмысленно игнорировать: с ней нужно играть, что и делают успешные программы. В связи с «социальной шизофренией» современного ТВ, когда левая рука не знает (или наоборот отлично знает), что делает правая, все «тонкости» зрительского восприятия большей частью не видны. Так же как двойные капканы, они проходят мимо знания участников ТВ-процесса, в первую очередь обусловленного цифрой рейтингов. Под «социальной шизофренией» я имею в виду, что одни участники телевизионного процесса мало осведомлены о действиях других участников: сценаристы и режиссеры — о зрителях и специфике вещателей, представители вещателей — о профессиональных стереотипах и приоритетах сценаристов, а те — о фактическом содержании конечной программы.

«Реальность» и «сказка»

Давно известно, что при выборе между реальным и сказочным изложением событий российская массовая аудитория предпочитает сказочное: красивые

интерьеры, приподнятые над обыденностью статусы героев и, конечно, счастливые разрешения самых сложных ситуаций. Отчасти этому способствует и сама обстановка сегодняшнего телевидения: на экране царит постоянный праздник, который задает определенный тренд того, что вообще можно увидеть по ТВ.

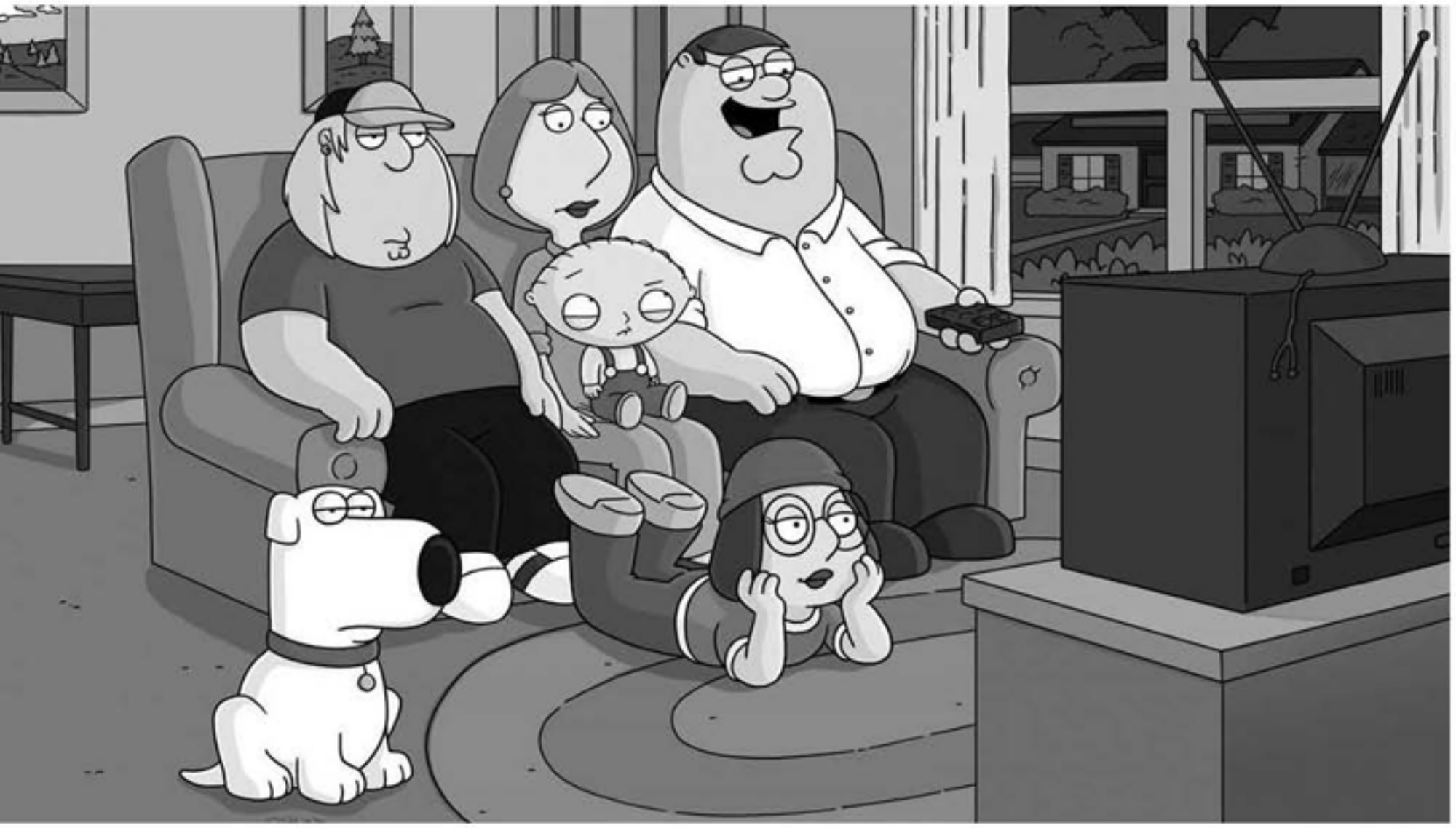
Но дело не только в этом: существенную роль здесь играет та самая массовая мифология. Сравним восприятие зрителями двух сюжетов сериалов: оба повествуют о судьбах героинь, оказавшихся в ситуации развода и пытающихся построить новую жизнь.

Первая, «реалистичная», история рассказывает о героине, от которой ушел муж из-за того, что она к сорока пяти годам потеряла женскую привлекательность, стала обычной домохозяйкой в халате. Она живет в узнаваемом мире, осознает ситуацию и предпринимает шаги, которые могут осуществить и большинство зрительниц: начинает следить за собой, устраивается секретарем в турфирму, начинает ходить в фитнес и на свидания, обсуждает отношения с бывшим мужем относительно его участия в судьбе их детей. В финале героиня находит небогатого, но интеллигентного и внимательного партнера, вместе с которым выстраивает хорошие отношения как с бывшим мужем, так и с детьми.

Второй, «сказочный», сюжет рассказывает о героине, которая тоже была домохозяйкой с двумя детьми и от которой уходит муж. Но она — жена крупного бизнесмена, которая в прошлом вела на телевидении детскую программу. Героиня красива и ухожена, живет почти во дворце. Муж уходит от нее к молодой, длинноногой и стервозной блондинке, обманом при разделе имущества отобрав весь работающий бизнес и оставив разваливающуюся и не приносящую дохода хлебную фабрику. Героиня за счет своего таланта и работоспособности поднимает ее — налаживает производство самого лучшего в городе хлеба, по-матерински заботливо воспитывая при этом прекрасный творческий коллектив и отбиваясь от подлых попыток бывшего мужа отобрать и этот бизнес. Счастье героиня находит с бывшим компаньоном мужа, помогавшим ей все это непростое время.

«Карлсон вернулся», режиссер Борис Степанцев

На фокус-группах аудитория явно предпочитала второй, «сказочный» сюжет, и рейтинги снятого по нему сериала явно доказывают это. Хорошо известно, что рейтинги других похожих сюжетов, например, «Всегда говори всегда», подтверждают устойчивую популярность сказочных сюжетов среди массовой аудитории. Ориентация на сказку сильно отличает сериалы, хорошо идущие на российских экранах, от телефильмов «про жизнь обычных лю-



Сериал «Гриффины», автор идеи Сет Макфарлейн

дей», «среднего класса», хорошо идущих на экранах европейских. Тип массового менталитета российской аудитории скорее напоминает ситуацию в Мексике и Бразилии, чем в Европе.

Внимание зрителей всегда притягивают яркие герои с преувеличенно-характерными чертами: муж-изменник должен быть очень циничен, жесток и равнодушен, а разлучница — очень-очень блондинка, длинноногая и хищная. Главная героиня — мягкая, нежная, любящая, напоминает тетю Валю из передачи «Спокойной ночи, малыши». Такая типажная заостренность, поляризованность героев плюс драматически выписанная завязка измены сразу захватывают внимание зрителей и уже не отпускают их. Эта наглядность позволяет зрительницам с первого взгляда распознать, что они смотрят сказку, а значит конец ее будет хороший. Можно помечтать и поужасаться, не испытывая базовой тревоги и не переживая заново собственные драмы, связанные, к примеру, с разводом или одиночеством.

А вот «реалистичный» сюжет сразу помещает зрителей в беспросветную для них правду современного мира. Героиня в исполнении талантливой актрисы рождает возможность идентифицироваться с ней, необласканной и неухоженной. Это тоже актуализирует базовую тревогу: «Значит, подобное может случиться и со мной». Это тоже может пугать людей, вызывать тяжелые мысли о незаконченной в детстве художественной школе или отложенном на следующий месяц фитнесе. Встроенная в сюжет реалистичная действительность двухкомнатных малогабаритных квартир и темных, без солнца улиц рождает типичную реакцию: «Я эту серость — эти квартиры и улицы, нереа-

лизованные отношения, попытки изменить жизнь» вижу каждый день — зачем мне смотреть это в телевизоре?»

Зрители не хотят видеть сюжеты «о себе», посвященные ежедневным проблемам и ситуациям, если в финале нет полной и безоговорочной победы «их типа» правды.

Сегодняшняя семантика российской жизни работает так, что при помещении «простых людей» в узнаваемые российские обстоятельства создается ощущение, что и они сами, и их жизнь незначительна. Зрители говорят про себя: я — «средний человек», «обыватель», но мне «хочется праздника». Это происходит еще и потому, что в ежедневной жизни потеряно ощущение идентичности и чувства собственного достоинства. Сегодня такой идеологии, которая позволяла бы «обычным людям» себя достойно и спокойно чувствовать, нет. Поэтому те, кто старше сорока — сорока пяти лет, скучают по советской мировоззренческой внятности и хотя бы декларируемым идеалам.

В таких условиях зрителям становится важно соответствие представленного на экране их личной мифологии, которая, как правило, является одновременно и массовым мифом. Именно она худо-бедно защищает их от тревожной неопределенности мира. Двойной капкан зрительских ожиданий можно обозначить как: *«Я хочу видеть правду, но не хочу ее видеть»*.

В нынешних российских телевизионных форматах нельзя показывать правду и говорить про реальные проблемы. Но — тут ловушка: формат оказывается пустым. Чувство достоверности и есть то, что в конечном счете приносит форматам успех.

Яркий пример — комедийный сериал «Сваты», популярность которого связана с тем, что все ситуации в нем — живые и узнаваемые, «документальные». Аудитории нравится то, что она здесь все узнает, начиная с первой серии, в которой две пары бабушек и дедушек, оставшихся с внучкой, просыпаются на новом месте. Городская пара начинает свой день с пробежки, после которой жена кормит мужа полезным салатиком. На эту картину с изумлением смотрит затягивающийся с утра сигаретой дедушка, которому потом, за завтраком, его жена предлагает вкусную котлетку с картошечкой. Главное, герои после многих противостояний приходят к согласию.

Выход из любого капкана зрительской мифологии — предложенное авторами решение представленной проблемы. Затрагивающее зрителей настолько, насколько такой выход является исчерпывающим. Например, если проблемой является развод в зрелом возрасте, решение может состоять в том, что героиня обретает себя в творческой работе и только потом в семье. Хотя, конечно, женской аудитории это не очень нравится.

Кроме того, «статусная приподнятость» героев может быть ресурсом, недоступным обычным зрителям.

Интересно отметить, что в успешных медицинских форматах болезни поданы либо в абстрактном, «назывном» виде, позволяющем зрителям не переживать их слишком эмоционально, либо, наоборот, в преувеличенно-страшном. Гротеск, как показали специальные исследования, не приводит к сильному переживанию проблемы, не позволяет зрителям с ней идентифицироваться.

Массовая аудитория готова видеть в первую очередь то, что обнадеживает и воодушевляет. Общая установка, сформулированная самими зрителями: «Говорить надо правду, но при этом давать силы ее пережить».

«Познавательность» и «развлекательность»

Современное телевидение переполнено тем, что принято называть развлекательными программами: дорогими покупными проектами, шоу, играми и прочим. Когда спрашиваешь зрителей, чего им не хватает на телеэкране, большинство, не задумываясь, отвечают: «познавательности». Но в реальности именно такие программы имеют более низкую популярность по сравнению с развлекательными.

Тоска зрителей по просвещению связана с двумя обстоятельствами. Развлекательные программы легче смотреть, они требуют меньше энергии для восприятия. Кроме того, большинство развлекательных форматов содержит мощные средства удержания зрительского внимания: сериал имеет сквозной сюжет, его развязка — в конце, для того чтобы дойти до финала игры, нужно просмотреть много предыдущих программ.

Познавательные же программы требуют для восприятия больше затрат энергии, могут быть банально скучны. И тут возникает парадокс двойного капкана: такие программы нельзя делать слишком серьезными, глубокими — это как раз и «грузит» основную массу зрителей. Но нельзя и слишком облегчать их — тогда уже по репутационным мотивам программа оттолкнет наиболее активную часть аудитории, снизит общее качество формата, опустошит его.

Общее направление выхода из этого капкана состоит в создании того типа познавательности, который хотят видеть зрители. Это совсем не программы типа «Науки и техники», а, скорее, конкретная информация о том, как поступать в тех или иных жизненных и даже вполне обыденных ситуациях — от влюбленности, рождения детей до болезни или развода, от ЖКХ и простуды — до свадьбы и суда. Информация должна быть сильно привязана к повседневной практике. Выраженный интерес зрителей вызывает все то, из чего состоит человеческая жизнь: супружество, работа, дети, смена социальных ролей, приобретение нового статуса. При этом особенно интересно то, в отношении чего у них еще не выработана модель поведения. Аудитория постоянно ищет новый опыт, хочет приобщиться к притягательным и успешным формам поведения и одновременно избежать неосознаваемого раздражения, связанного с отходом от привычных действий.

Массовая аудитория предпочитает не открывать новые горизонты, а открывать «неизвестное в известном». Это может быть, к примеру, рецепт того блюда, которое можно приготовить дома из простых продуктов (для женщин старше сорока — сорока пяти лет) или успешные способы поведения в отношениях со сверстниками в сложных ситуациях (для молодежи).

Как не попасть в двойной капкан

На экране появляется все больше примеров реалистичного и обыденного: и квартиры, приближенные к настоящим (только чище и новее), и герои — «одни из нас». Однако снижение их статуса требует достижения значимости иными, более профессиональными способами. Чудо в обыденной жизни очень востребовано, но более затратно: нужны хорошие диалоги, проработанные характеры, герои, которые позволят зрителям их полюбить.

Нужно знать и любить среду и ее ценности — будь то история о жизни дальнобойщиков, о русском селе или об отношениях в коммуналке, сочувствовать конфликтам, которые переживают герои, понимать, ради чего они живут, чем «горят», что «поддерживает их на плаву». Это несравненно затратнее профессионально, чем снимать очередной сериал «про ментов».

Весь этот набор факторов говорит о том, что двойной капкан существует уже в мотивации каналов-вещателей и, соответственно, создателей программ. Он состоит в том, что: нельзя работать профессиональнее, так как это более затратно, нельзя не работать лучше и профессиональнее, так как это останавливает человеческое развитие и развитие самого ТВ.

Очевидно, что необходимым условием популярности форматов являются наличие истории любви и крепкой интриги, а также соответствие мифологии аудитории. Иногда этого достаточно для среднего уровня популярности. Но для того чтобы формат стал хитом, в нем обязательно должны учитываться социокультурная актуальность и, вместе с соответствием зрительской мифологии, присутствие «вечных ценностей». Они есть во всех успешных проектах: «Каменская», «Сваты», «Ликвидация», «Минута славы».

Как гласило когда-то шуточное объявление на стенде ВЦИОМ, «авторам, пишущим о судьбах России, вменяется в обязанность раз в неделю смотреть телевизор и раз в месяц выходить на улицу». Анализ этой обратной связи, понимание актуальной мифологии, ее детализация — все это является составляющими частями производственного процесса.

Двойные капканы можно и нужно преодолевать.

Итак, сформулируем условия успеха любого формата сегодня.

Захватывающий сюжет: четкая, яркая, актуальная интрига, наличие хорошо разработанной любовной линии. А также эмоциональная насыщенность и выразительность событий.

«Попадание в миф» аудитории. Формат не будет работать, если не попадет в миф аудитории, если уклонится от обыденной жизни зрителей. А также если не будет положительного разрешения тех проблем, о которых они хотели бы забыть.

Социальная, культурная, историческая значимость темы. Зрители ждут от телеформатов достоверной панорамы российской жизни и истории. При этом большие исторические события и актуальные темы сегодняшней жизни страны должны быть поданы в сериалах эмоционально насыщенно.

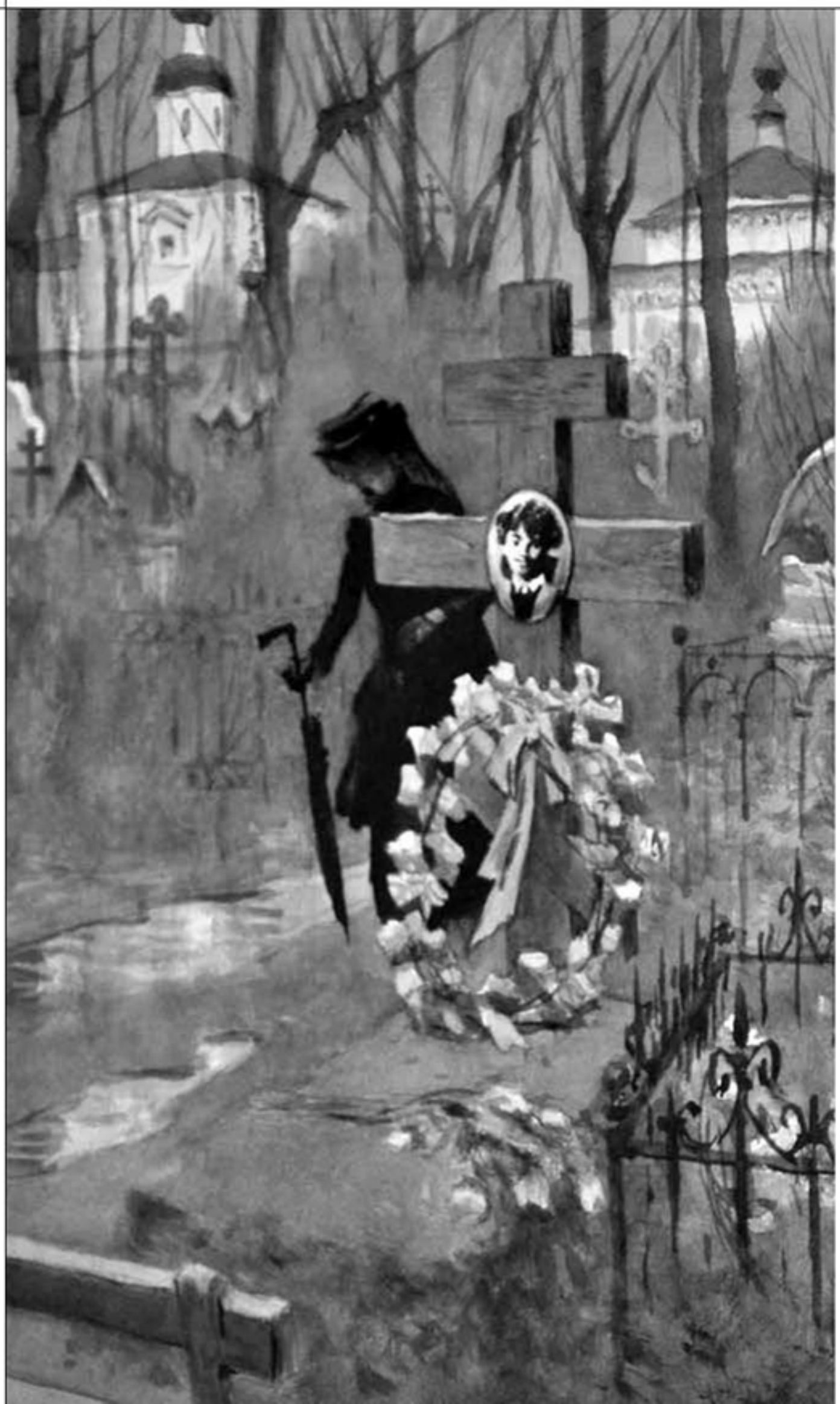
Аудиторию в первую очередь волнуют сюжеты, рассказывающие о действиях по обеспечению достойной жизни — своей лично и страны. Ключевым вопросом осознания этой проблематики для широкой аудитории являются взаимоотношения человека с деньгами, с социальными и властными статусами. С этим впрямую связана реализация чувства справедливости, личного достоинства.

Большинство граждан пребывают в глубокой уверенности, что распределение финансов в современной России совершенно неправедно. Люди хотят понять: существуют ли какие-то способы достойной жизни в современной России помимо денег, и что это за способы? Успешность формата во многом зависит от того, насколько ответ на эти вопросы будет актуален.

Относительно основной интриги — человек, деньги-статус и справедливость — можно выделить три различных типа востребованных метасюжетов. *«Созидание»:* как жить и работать, имея целью не деньги, а что-то еще (вечные ценности, семейные, служение людям, защита справедливости). *«Отыгрывание разрушения»* — сюжеты, показывающие, «как сегодня происходит по правде, на самом деле». Прямые апелляции к этой теме могут не попасть в миф аудитории, а вот проективная реализация метасюжета на материале прошлого перспективна. *«Уход»* — сериалы-«сказки», позволяющие зрителю забыть об этих вопросах («Участок»). *«Связь времен»:* вследствие утери советской идентичности и поиска новой, определения способов жизни в современном мире, умения переключиться из одной системы в другую. *«Отцы и дети»:* как жить в согласии, как преодолеть непонимание. Удивительно, но по свидетельствам самих зрителей эти темы в сериальном пространстве практически не возникают. В интересующем зрителей ракурсе темы важны детали — конкретные дети и родители, причины непонимания, подробности конфликтов.

«Утверждение самобытности России». У массовой аудитории действительно существует огромный запрос на сюжеты, которые способны вызвать у них патриотические чувства. Этот интерес перспективно реализовывать на историческом материале, повествующем о национальных победах или успехах в различных сферах жизни.

«Страдания и их преодоление». Это сердцевина русского национального характера. Важно в связи с недоверием зрителей к красивым и успешным героям сериалов. Стоит напомнить, что наиболее распространенный тип адекватного российской культуре героя — нищий праведник, радеющий за истину, в то время как в американской культурной матрице это образованный и честный бизнесмен.



Орест Верейский. Иллюстрация к рассказу Ивана Бунина «Легкое дыхание». 1972

Фото: halloart.ru

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Лекция для двоечников

Я смотрю на своих студентов и радуюсь. Они такие прозрачные, такие легкие — как тополиный пух, через который просвечивает майское солнце. У них такие чистые лица. Когда они смеются, у них на щеках появляются ямочки. Они говорят мне: «Привет!» и так улыбаются, что я верю — они действительно думают, что, прослушав этот курс, они научатся писать репортажи, рассказы, романы и станут настоящими писателями. Они ужасно старательны. Они конспектируют лекции и слушают меня так, как будто сейчас я скажу им что-то такое, что перевернет их жизнь, откроет глаза и отрастит крылья, а заодно даст того направляющего пинка, который заставит взлететь и летать всю жизнь. Но ничего такого я не говорю.

Я просто рассказываю про то, как устроен рассказ Бунина «Легкое дыхание», и смотрю на них. А они смотрят на меня. Наша задача проста и технична — понять, чем отличается сюжет от фабулы и что такое монтаж. Мы чертим ту самую схему, которую когда-то нарисовал Выготский, и пытаемся выстроить короткую, но последовательную биографию Оли Мещерской. Детство, юность, совращение дядей, история с Шеншиным, потом казачий офицер, последняя зима, сцена у начальницы гимназии, смерть, венок на могиле. Это сюжет, говорю я назидательно, тот черный земляной материал, с которым вам придется работать. История без начала и конца, грубо вырванная из контекста бессмысленной и безоценочной жизни. Расскажите ее кому-то без имен и исторических деталей. Если вашим собеседником будет репортер из криминальной хроники, он вдохновится и проведет журналистское расследование на тему растления малолетних. Дяде-соблазнителю придется не сладко. А между тем Выготский семьдесят лет назад про дядю слова дурного не сказал. С его точки зрения, виновата во всем была сама Оля — девочка пошла не по той дорожке, попрала мораль и стала жертвой буржуазного разложения общества. Как-то так.

Сюжет — история, рассказанная на завалинке досужими старушками, — всегда предполагает, что виновные будут наказаны, а жертвы вознаграждены. Как в голливудском кино. Если виновные и жертвы меняются местами — ничего, главное, что все получили по заслугам. А мораль на то и мораль, что-

бы ее всегда попирали — во все времена. Восстанавливают ее старушки. Не рассказывайте такие истории, прошу я, для этого есть старушки и Голливуд. Рассказывайте истории так, как рассказывал их Бунин.

У Бунина все не так. У Бунина все перепутано. Бунин начинает с венка на могиле и дальше обращается со временем, как вышивальщица гладью с иголкой: два стежка вперед, один назад. Могила, детство, юность, эпизод с Шеншиным, последняя зима, сцена у начальницы, смерть, казачий офицер, совращение, а дальше и вовсе какая-то ненужная идейная труженица на Олиной могиле. Это фабула — последовательность событий в изложении автора. «Зачем Бунину вот такая фабула? — спрашиваю я студентов, — почему он не захотел просто пересказать сюжет?» Я знаю, что они не ответят. Вопрос повисает в воздухе.

Бунин написал рассказ «Легкое дыхание» в 1916 году по заказу одного из столичных изданий. Иван Андреевич жил тогда на Капри и ничего готового под рукой не было. Бунин никак не мог придумать сюжет и, гуляя, однажды забрел на местное кладбище. С одной из надгробных плит ему улыбалось чудесное лицо совсем юной девушки. Бунин вернулся домой пораженный. А дальше рассказ родился сам собой, как бывает «только в самые сладостные минуты творчества».

Я обманываю своих студентов. Я не научу их писать, не научу переживать сладостные минуты творчества. Я могу только показать, как делает это Бунин. И мы снова начинаем читать рассказ. Теперь мы считаем слоги, слушаем ритмы и ставим палочки на месте пауз. Апрель — палочка, дни серые — палочка, а дальше долго без палочек, а потом опять палочка — это Оля Мещерская. Зачем Бунин так начинает, спрашиваю я, и знаю, что сейчас они знают ответ — это очень хорошие студенты. Назывные предложения, нет глаголов, кричат студенты. Да, но зачем, в ответ кричу я, ну же, вы в двух шагах от разгадки. И наконец они говорят главное: «Бунин просто называет предметы, чтобы мы на них посмотрели». «Правильно!» — кричу я. Из далекой-далекой дали, в какую может забросить человеческое сознание время, пространство, жизнь и способность мыслить образами, показывают нам эти вырванные из времени и любых сюжетов картинки. Апрель, дни серые... фарфоровый венок шелестит на холодном ветру...

Посмотрели? Запомнили? Почувствовали, как это странно — стоять перед незнакомой могилой и бесконечной далью сухой холодной весны? А теперь поехали дальше, без пауз, в долгое медленное путешествие по бунинским ретардациям. Ретардация — это замедление, уход от напряженного ожидания в побочность, очевидную неважность подробностей. Бунин мастер ретардаций. «Девочкой Оля ничем не отличалась от...» Долго и без пауз будет Бунин перечислять ее жесты, улыбки, бег, чернильные следы на руках. А потом опять долго и без пауз описывать солнце и блеск коньков ее последней зимы. Долго, без глаголов и пауз. Долго, с десятками подробностей, мельчайших, прекрасней одна другой деталей будет описывать кабинет начальницы гимназии, глупый диалог, вертящийся клубок и вдруг оборвет все это сияющее, солнечное страшным признанием и поставит многоточие там, где «читатель ждет уж рифмы роза», но уже никогда ее не получит.

«А теперь быстро, не думая, рассказывайте, что было потом!» — кричу я в зал. И вот уже ошеломленные студенты, брошенные на произвол бунинского многоточия, перебивая друг друга, взахлеб рассказывают, как вскочила начальница со своего уютного кресла, как покатился клубок по вощеному паркету, как набирала она в грудь воздуха и задыхалась, не зная, что сказать... Они рассказывают без Бунина, следуя движению стремительно раскручивающейся пружины оборванного повествования. А Бунин уже давно молчит. Он всех обманул, сделал моих студентов, как котят. Но они счастливы. На их глазах разрушился мир, но они счастливы. То, что они переживают сейчас, и есть загадочный аристотелевский катарсис. Прекрасная невероятная форма победила чудовищное отвратительное содержание. Но это еще не конец истории.

«А спустя несколько недель после этого разговора казачий офицер, невзрачный...» «Стоп! Что это такое?» — перебиваю я чтеца. Ретардация, послушно отвечают студенты. Дальше, требую я. И тут Бунин обманывает всех второй раз. В самое нежное беззащитное сердце длинной описательной фразы он ставит единственный глагол. Застрелил! Все. Нету больше Оли Мещерской. Нету прекрасного существа, созданного, чтобы передать, воплотить, ощутить прекрасную гармонию этого несказанного, вечно неуязвимого мира. Она вырвалась, она отказалась. Дядюшка-сластолюбец, начальница, казачий офицер, жалкая идейная труженица — никто не предложил ей ничего чище и выше смерти. Кроме Бунина. Потому что Бунин рассказал другую историю. Он всех обманул. Вот так, не уронив ни одной слезы, не дрогнув ни в одной строке, сохранив беспредельную даль взгляда, протащить читателя через разрушение мира, грязь, стыд, позор, самую низкопробную уголовщину — зачем?! Затем, чтобы в самом конце глухим и твердым голосом повторить то, с чего начал: этот холодный вечно весенний прозрачный мир прекрасен...

Зачем я это рассказываю студентам? Не для того чтобы научить писать *такие* рассказы. Нет, никто их этому не научит. Я рассказываю им это для того, чтобы они увидели бездну. Эта бездна лежит между сюжетом и фабулой, собственно историей и ее смыслом, началом и концом. Но главное, она лежит между молодым во всех отношениях хорошим человеком, просыпающимся в своей постели утром перед лекциями с хорошим настроением и ожиданием заслуженного счастья, и тем, кто просыпается в чертте каких эмиграциях за миллионы верст от дома и безопасности, чей мир был разрушен множество раз и кто повторяет глухим голосом: мир прекрасен!

В бунинской «Автобиографии» есть история про то, как он начал писать. Однажды, когда маленькому Ване было лет семь, он листал книжку старых немецких сказок с чудными иллюстрациями. На одной картинке был изображен романтичнейший водопад в горах, под которым стоял какой-то невиданный урод с одутловатым бабьим лицом, крючковатым носом, подпираемый кривой клюкой и одетый в живописно безобразные лохмотья. Под картинкой была подпись загадочного содержания: «Встреча в горах с кретином». Кто такие кретины и почему они встречаются именно в горах, маленький Ваня не знал. Все это вместе — кретин, водопад, горы — так поразило бедного ребенка, что он немедленно сел за стол и написал первую в своей жизни сказку. С этого момента началась творческая биография великого мастера.

Это беспроигрышная история, чтобы насмешить аудиторию. На кретине студенты всегда смеются. И Бунин смеялся. Но дело в том, что в этот смешной момент Бунин проснулся. Он увидел бездну. В одном рассказе Сэлинджера герой увидел бездну перед витриной магазина ортопедической обуви. Это смешно, но герой проснулся. Что-то происходит однажды с кем-то, с каким-то случайным мальчиком или девочкой, в каком-то случайном смешном месте, что-то, отчего они становятся другими. Ради этого все и делается. Я рассказываю своим студентам байки про фабулу только для того, чтобы кого-то из них, случайного, невинного и совершенно к этому не подготовленного, подтолкнуть к бездне и заставить проснуться.

Что это значит — проснуться? Я думаю, что это отказ от культуры. В этот момент культурная пелена цивилизованного опыта, арифметических складываний и вычитаний между плохо и хорошо, правильно и неправильно осыпаются тленом к ногам мальчика или девочки. С этого момента они начинают слышать и видеть мир по-другому. И тогда они становятся авторами. Автор отличается от неавтора простой вещью. Когда все видят проблемное поле, он видит трещинку на асфальте. Странным образом проблемное поле меняется со временем. Меняются правые и виноватые. Оля Мещерская становится то жертвой, то проституткой. Но трещинка на асфальте и легкое дыхание, увиденные взглядом из бездны, не менее странным образом остаются.

Когда-то давно я учила литературе пятиклашек. Нам надо было написать сочинение про осень. В жизни пятиклашек это было первое сочинение. Мы прочитали Паустовского и Бианки, подчеркнули все прилагательные, нашли все образы, все сравнения, а потом взяли тетрадочки и пошли в лес. Мы разглядывали какие-то травинки, нюхали последние цветочки, слушали, как шуршат листья, и учились называть все это своими именами. Своими именами! Которые могут быть только здесь и сейчас, только в наших головах и больше ни у кого и никогда. Когда дети принесли сочинения, я была готова плакать. Все отличники твердым отличным почерком писали про то, как журавли улетают на юг, а ежики прячутся в норках. Где?! Где на постиндустриальной окраине они видели ежиков, которые прячутся в норках?! Ну и, конечно же, нашелся один-единственный двоечник, который коряво почерком с ужасными грамматическими ошибками написал про корявую березу возле своего подъезда, на которую кто-то повесил консервную банку, а он ее снял. Я поставила ему пять, а отличникам влепила тройки. Потом родители долго жаловались директору. А потом дети стали писать сказки. Сами. Каждые десять минут от урока мы их читали вслух и все ужасно расстраивались, если до кого-то не доходила очередь.

Мне часто кажется, что история повторяется. Ежики по-прежнему прячутся в норки, а журавли летят на юг. Язык и культура, такие великие и такие могучие, делают свое великое дело. Они так огромны, что мало двоечников доходят до самого края, чтобы заглянуть в бездну. Вот этим мы и заканчиваем нашу лекцию.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А

«Зеркало», режиссер Андрей Тарковский

ЮЛИЯ АНОХИНА

Актриса Тарковского

Принято говорить, что у Тарковского были актеры-талисманы (Солоницын, Гринько), а вот актрис не было, в каждом фильме главную женскую роль играли новые актрисы. Но до сих пор актрисой Тарковского считают Маргариту Терехову, несмотря на то что сыграла она у него только в одном фильме «Зеркало» (зато две роли!) и в спектакле «Гамлет» (снова две роли — Гертруды на сцене Театра имени Ленинского комсомола и Офелии на гастролях, а с пантомимой «Мышеловка» — три; у Тарковского сцену убийства вместо бродячих актеров разыгрывали Клавдий, Гертруда и Призрак). Ни с одной из актрис не было у него связано столько замыслов, как с Тереховой.

В беседах с Ольгой Сурковой для «Книги сопоставлений» и в «Лекциях по кинорежиссуре» мастер говорил, что Солоницын и Терехова — идеальные актеры его кино. Они «верят режиссеру, как дети». Безусловное доверие режиссеру и умение мгновенно войти в необходимое состояние — эти качества он и видел в Маргарите Тереховой. Свою встречу с ней считал удачей — после репетиций «Гамлета» сказал актрисе: «Рита, ты думаешь, я не понимаю, что не только ты меня нашла, но и я тебя нашел?» Встреча с Тарковским поделила жизнь и творческую биографию Маргариты Тереховой на две неравные части — «до» и «после». Ей довелось работать с мастерами, учиться у них — главным ее наставником в театре был Юрий Завадский, но в кино именно Тарковский стал для нее главным режиссером и учителем. Эпоха Завадского и эпоха Тарковского закончились для нее в один год: 5 апреля 1977-го не стало Завадского, 8 февраля «Гамлет» Тарковского впервые показан в Театре имени Ленинского комсомола и в том же сезоне снят с репертуара. Надеждам на другие совместные проекты не суждено было осуществиться.

По словам театрального режиссера Андрея Житинкина, Тарковский «похорошему закодировал» Терехову, после чего она уже не могла сниматься «в чем попало», а в эпоху сериалов и вовсе исчезла с экранов, предпочтя аскетичную жизнь той обеспеченности, которую дает «плевок в вечность» (mot Фаины Раневской) в виде мейнстримовского «кина». Она во многом усвоила взгляды Тарковского на кино, что явно прослеживается в ее интервью и в личных беседах с ней. Не терпит в кино неестественности, настаивает на искренности переживаний на экране, на документальной правде образа.

Тарковский восхищался ее работой на площадке, как-то раз полушутя-полусерьезно назвал «обыкновенной гениальной актрисой». И это при том, что «увидел» ее не сразу — ранее Терехова пробовалась к нему на «Солярис». Для «Зеркала» искал актрису, похожую на мать, а после проб Тереховой (порекомендовал ее Георгий Рерберг, посмотрев телеспектакль Петра Фоменко «Семейное счастье») утвердил ее, несмотря на несхожесть с Марией Ивановной. Взаимопонимание на съемках установилось между ними не сразу. Поначалу

Терехова стремилась сама выстроить драматургию роли, а режиссер, чтобы предотвратить это «выстраивание», не давал ей читать сценарий. Но в какой-то момент актриса поняла, что перед нею режиссер с определенным ви́дением, и доверилась ему, а он в свою очередь доверился ее интуиции, из-за чего даже поменял финалы нескольких сцен.

Тарковскому был чужд кинематограф театральных мизансцен и открытых страстей. Ему нужна была тонкость передачи психологических состояний, документальность («жить, а не играть»). Терехова с ее глубиной сценического переживания, способностью передавать душевные и даже физические состояния[1] минимальными внешними средствами, почти не прибегая к гриму, как нельзя лучше вписывалась в такую модель режиссерско-актерского взаимодействия. Эти же ее свойства надолго сделали Терехову одной из самых «телевизионных» актрис в золотую эпоху отечественного ТВ.

Именно документальность и достоверность отмечали рецензенты работ актрисы в кино («Здравствуй, это я!», «Белорусский вокзал», «Монолог») и на

«Зеркало»

ТВ («Дневной поезд», «Пока стоят горы»). В образах героинь прошлого Терехова искала то, что близко ей сегодняшней, и это не понравилось хранительнице мхатовских традиций Ангелине Степановой, поставившей актрисе в упрек «осовременивание» образа в телефильме «Собака на сене». Зрителя это не смущает до сих пор, фильм смотрят с завидным постоянством, потому что Терехова интересна как личность — своей притягательностью и искренностью, что делает даже бессловесное ее существование в кадре завораживающим.

---

[1] Со слов режиссеров, работавших с актрисой (И.Авербах, Г.Юнгвальд-Хилькевич, М.Косырев-Нестеров), мы знаем о том, как сопротивлялась она гриму возрастному или передающему усталость; как пыталась добиться физического состояния через состояние внутреннее. В «Монологе» тридцатилетняя Терехова сначала играет семнадцатилетнюю (Тася Сретенская в юности). В середине фильма Тасе лет двадцать пять, а в конце это уставшая сорокалетняя женщина со следами былой красоты. Чтобы добиться такого перевоплощения, актриса изматывала себя бессонницами (как позднее на съемках «Д'Артаньяна и трех мушкетеров»). На предложение режиссера Михаила Косырева-Нестерова (в конце 1980-х) загримироваться под старуху Терехова ответила: «Старость не играется гримом, она идет через глаза и через руки». Тут же молодой режиссер стал изумленным свидетелем метаморфозы: у актрисы «стали глаза старого человека, они не то что погасли... белки поменялись, руки набухли, вены какие-то появились».

Первым это ее свойство разглядел Тарковский, позже его использовали и другие режиссеры, но до обидного мало. Наиболее удачен, пожалуй, опыт Романа Виктюка, телеспектакль «Игроки» (1978), где Терехова без слов и почти без жестов, одной мимикой, блистательно сыграла... колоду карт! Природу ее актерской уникальности Тарковский определял как двойственность, способность быть «обаятельной и отталкивающей одновременно». Отрицательное обаяние, присущее женским портретам Леонардо да Винчи, с одним из которых («Портрет Джиневры деи Бенчи») он сопоставил крупный план Тереховой в «Зеркале».

Загадочность, непредсказуемость, двойственность... Об этих свойствах М.Тереховой говорил еще Ю.Завадский, ее учитель в школе-студии при Театре имени Моссовета. Он называл ее «черным ящичком с секретами, от которого не знаешь, чего ждать в следующую минуту». Их же критики находили уже в первой ее киногероине Тане из фильма Ф.Довлатяна «Здравствуй, это я!». А дальше пошла целая череда героинь загадочных и «двоящихся», вплоть

С Андреем Тарковским на репетиции спектакля «Гамлет». Театр имени Ленинского комсомола. 1977. Съемка на телевидении

Фотография из архива семьи Тереховых

«Детство. Отрочество. Юность» («Исповедь и мечтания Николая Иртеньева»). Часть I. «Детство». Телеспектакль, режиссер Петр Фоменко. 1973

до двойных ролей в одном фильме/спектакле: Фрези Грант/Биче Сениель («Бегущая по волнам» П.Любимова), Тася («Монолог» И.Авербаха: по сути, два разных образа в одной героине), Фаина (телефильм П.Фоменко «На всю оставшуюся жизнь» — тоже два разных образа в одной роли), Диана («Собака на сене» Я.Фрида — образ поистине и обаятельный, и отталкивающий, как и последовавшая вскорости Миледи из «народного» телефильма Г.Юнгвальд-Хилькевича «Д'Артаньян и три мушкетера»), Марта («Благочестивая Марта» Я.Фрида) и Елена («Тайна Эдвина Друда», телеспектакль А.Орлова) — в последних двух работах героини Тереховой сами играют роли. Не говоря уже о работах в картинах, снятых режиссерами из круга Тарковского: В.Амирханяном («Посредине мира», где Терехова играет мать Арсения Тарковского и мать Андрея Тарковского, а в эпизодах — Анну Ахматову и Марину Цветаеву) и А.Ихо («Только для сумасшедших, или Сестра милосердия», где образ, воплощенный Тереховой, двойствен уже на уровне сценария). В театре же эти ее свойства использовали Р.Виктюк («История кавалера де Грие и Манон Леско», «Царская охота», «Игроки», «Мне от любви покоя не найти») и С.Юрский («Тема с вариациями»). Вообще почти каждая ее театральная героиня — от самой первой в спектакле «Два вечера в мае» и до последней в «Милом друге» А.Житинкина по роману Мопассана — либо изначально двойственны, либо переживают перелом и внезапно меняются, переходя в иное качество.

Возможная причина этой двойственности в экзальтации, «трагической эмоциональности» актрисы (по выражению Р.Виктюка), страстности ее натуры в сочетании с непосредственностью и ранимостью, которые давали повышенный градус реакции. Здесь же, видимо, кроется исток и другого ее актерского свойства — чувственности, «эротического аристократизма» (по определению театроведа Л.Баженовой). Об «эротизме» в советское время не писали. Обходились косвенными определениями: «женственность», «притягательность», «завораживающая магия»... Открыто заговорили позднее. Но проявлялись эти свойства уже в ранних ролях актрисы: на сцене — Клеопатры в пьесе Б.Шоу «Цезарь и Клеопатра»; в кино — все той же Тани из фильма Ф.Довлатяна (чего только стоит не раз цитированная сцена безудержного, раскованного танца, так поразившего героя Ролана Быкова!). Рецензен-

«Собака на сене», режиссер Ян Фрид (1977)

ты тех лет так формулировали актерскую тему Тереховой: «счастье жить», «бьющий горячий ток жизни».

Терехова, изначально воплощавшая образы светлые и светящиеся (даже если героиня была «отрицательной»), примерно с середины 70-х добавляет в свою палитру трагические краски, с годами все более заметные. Но актриса, тяготеющая, по ее словам, к смешению жанров, никогда не писала свои образы исключительно трагическими красками (как и исключительно комическими[2]. Просто и неуемная радость жизни, и трагические переживания — стороны одной медали, разные проявления чувственности и страстности натуры. Актерской темой Тереховой стала *любовь*: к мужчине, к ребенку, к слабому и нуждающемуся в защите... Тема Женщины, Матери, Любимой импонировала Тарковскому, ведь идея «социальной ориентации» женщины так претила ему, что его суждения по «женскому вопросу» подчас шокировали западных собеседниц.

Тарковский угадал, насколько сильно в актрисе двуединое (мать и возлюбленная) женское начало, и оба эти проявления были им использованы сполна: материнское — в Матери и Наталье в «Зеркале» (Наталья — не только мать Игната: ее отношение к бывшему мужу, Алексею, тоже скорее материнское); чувственно-эротическое — в Гертруде и Офелии в «Гамлете»[3]. Тради-

---

[2] Гертруда (в «Гамлете» Тарковского) и Офелия (там же и в телеспектакле Р.Виктюка «Мне от любви покоя не найти») в исполнении Тереховой восходят не к трагедии, а к трагифарсу. И последняя театральная роль актрисы, Виржини Вальтер в «Милом друге», решена ею в трагифарсовом ключе, тогда как в романе это персонаж трагический. Сыграть чистую трагедию для актрисы школы переживания — значит обнажить самые глубины своего страдания, раскрыться на все сто. Но если раскрыть всю себя, то не останется тайны, нечем будет завораживать и удивлять. «Актриса-загадка», «магическая женщина» Терехова не могла допустить такого.

[3] Впоследствии созданная актрисой галерея образов распадается на эти две линии. Все ее героини — либо возлюбленные, либо матери, наделенные всепоглощающим чувством любви. Ни одной «производственной» роли во всем «послужном списке» и только одна «идеологическая» — зато какая! — секс-символа русской революции Александры Коллонтай (в советско-финском фильме «Доверие» 1976 года). В «Зеркало» Терехова пришла прямиком из самой «материнской» своей роли — Натальи Николаевны из телеспектакля П.Фоменко «Исповедь и мечтания Николая Иртеньева» по трилогии Л.Толстого.

ционное прочтение великой пьесы исключало эротизм, но для Тарковского он был важен[4].

Если роль Офелии предназначалась Инне Чуриковой (воплотившей ее блестяще), то в Гертруде режиссер видел только Терехову. Он был готов отказаться от постановки, когда Марк Захаров потребовал от режиссера заменить Маргариту Борисовну актрисой Театра Ленинского комсомола.

Тарковский вывел Терехову на тему, давшую выход глубинным свойствам ее темперамента, мало востребованным тогдашним нашим кино и театром, — тему Испании. Те, кто хоть раз посмотрел «Зеркало», помнят сцену с повзрослевшими «испанскими детьми», вывезенными в СССР в конце 1930-х. Вместе с М.Тереховой в ней снялся Анхель Гутьеррес, один из «испанских детей», выпускник ГИТИСа. Вскоре после съемок «Зеркала» он вернулся на родину и создал там Камерный театр имени А.П.Чехова. Впоследствии Анхель помогал Маргарите Борисовне в работе над спектаклем по пьесе Ф.Гарсиа Лорки «Когда пройдет пять лет». А тогда, в 1970-е, она увлеклась чувственной стихией испанской поэзии, песни и танца — прежде всего поэзией Лорки. Начался период «испанских» ролей — Диана де Бельфлор в «Собаке на сене» Я.Фрида; Марта в телефильме «Благочестивая Марта» того же режиссера; Инес Монтеро в спектакле болгарского режиссера С.Стайчева по пьесе Д.Димова (1978) о событиях гражданской войны в Испании; медсестра Исабель в фильме чилийского режиссера С.Аларкона «Санта Эсперанса» (тема не напрямую испанская, но отсылающая к культурному наследию Испании в Латинской Америке). На творческих вечерах она выступает со стихами Лорки, включает в программу испанский фольклор, осваивает фламенко, изучает «глубокое пение» *cante hondo.*

После вынужденного ухода из Театра имени Моссовета в 1983 году (она вернулась туда в 1987-м, в восстановленную «Царскую охоту» Р.Виктюка) актриса создает «Балаганчик», коллектив музыкантов и драматических актеров. Значительную часть репертуара группы, объездившей весь Союз, составлял испанский фольклор, поэзия и пьеса Лорки «Когда пройдет пять лет». В 1994 году Терехова поставила ее как режиссер на сцене «Под крышей» Театра имени Моссовета со студентами ГИТИСа (курс П.Хомского). В спектакле, судя по сохранившимся записям из семейного архива актрисы, рецензиям и фотографиям, ощущалось влияние Тарковского — в частности, «Зеркала». Здесь было много музыки, пластики и стихов. Как и «Зеркало», спектакль Тереховой носил почти импровизационный характер: он все время менялся, перестраивался, не имея фиксированной структуры, что дало рецензентам повод упрекнуть это музыкально-пластическое действо в отсутствии целостности и внутренней органики. Завершался спектакль аллюзией на «Гамлета» Тарковского: Мертвый Мальчик (его играл совсем юный в ту пору сын актрисы Александр) выходил на сцену, «воскрешал» умершего Юношу-поэта и выводил его к зрителям на поклон, подобно тому, как Гамлет А.Солоницына воскрешал погибших героев шекспировской трагедии.

Говоря о Тереховой, невольно сбиваешься на Тарковского. Сближало их многое: узнаваемость творческого почерка, индивидуального настолько, что любая попытка воспроизвести их художественные приемы другими людьми обречена на провал, и яркого настолько, что либо безусловно нравится, либо вызывает столь же безусловное неприятие; тяготение к естественности и правде; склонность к мистике и мифотворчеству. Тарковскому импонировала легенда о происхождении его семьи якобы от дагестанских шамхалов, а Маргарита Терехова до сих пор любит повторять, что, по словам Льва Гумилева, сказанным ей в личной беседе, фамилия Терехова происходит от кор-

[4] Желающих проследить эволюцию трактовки двух женских образов пьесы, особенно образа Офелии, который режиссер считал стержневым в «Гамлете», отсылаю к беседам О.Сурковой с А.Тарковским: С у р к о в а О. «Гамлет» Андрея Тарковского. («Искусство кино», 1998, № 3—4), «С Тарковским и о Тарковском» (М., 2005, с. 173—236).

«Д'Артаньян и три мушкетёра», режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич (1979)

ня «тер-», означающего «белая кость» или «жизнь». Но это лишь гипотеза. На деле же Тарковские и Томашевичи (Томашевич — девичья фамилия матери Маргариты Борисовны) происходят из польских дворян, живших в России. Так что общими у них оказываются даже корни (в случае с М.Тереховой польская линия особенно важна, так как родители актрисы расстались еще в годы войны, когда она была маленькой, и вырастила ее мама-полька).

Тарковский как крупный режиссер оказал на актрису Терехову влияние неизмеримо большее, чем она на него (если на него в принципе можно было повлиять, когда он творчески сложился). Незадолго до отъезда на Запад Тарковский спросил, не могла бы она сыграть в его итальянском фильме роль жены героя — небольшой эпизод. Она с радостью согласилась, но эпизод этот был отснят не в России, как планировалось, а в Италии с участием итальянской актрисы. Для Тереховой начался мучительный период «после Тарковского»...

Жизнь и творческая биография актрисы мистически стали выстраиваться по модели раздвоенности, свойственной ее героиням: с одной стороны, громкая слава (подчас обременительная), с другой — все большее недовольство уровнем продукции, в которой приходилось сниматься. Отсюда конфликты с режиссерами, требовательность к себе и к партнерам, «трудный характер», все чаще звучавшая в интервью мысль о том, что она не боится тратиться, но хочет «тратиться осмысленно»...

В конце 70-х она добилась приема у председателя Госкино Ф.Ермаша, чтобы заступиться за очередной замысел А.Тарковского — телефильм «Идиот». Актрисе было сказано, что «в данный момент экранизировать Достоевского несвоевременно». Тогда же ее сделали «невыездной». Прежде она снялась в целом ряде копродукций (советско-болгарская «Бегущая по волнам», советско-японская «Москва, любовь моя» — хотя из фильма А.Митты ее сцены

были вырезаны; советско-индийский «Рикки-Тикки-Тави»; советско-восточногерманская «Мама, я жив!», советско-финское «Доверие», советско-американская «Синяя птица»), но с 1978 года ее перестают выпускать из страны, снимать в кинофильмах на центральных студиях[5] (снимают только в телефильмах; немногие киноработы появляются на студиях региональных). Без ведома актрисы чиновники Госкино отказывают от ее имени Кшиштофу Занусси, Максимилиану Шеллу — оба хотели работать с Тереховой.

«Зеркало», режиссер Андрей Тарковский

В итоге актриса сильных страстей, ярких контрастов, сочетающая чувственность, интеллект и красоту, отсылающую к шедеврам мировой живописи, долгие годы довольствуется ролями в бытовых советских фильмах: прекрасных («Дневной поезд», «Кто поедет в Трускавец?») или слабых («За синими ночами»), где она отыгрывала наработанный арсенал приемов. Затем она и вовсе почти не играет в театре и мало снимается. Лишь одна по-настоящему яркая роль в начале 1980-х — Дорина Санду (в фильме В.Жереги[6] «Все могло быть иначе», 1982), сыгранная актрисой на пределе человеческих возможностей. Пожалуй, это единственная (может, наряду

[5] Единственное исключение — «Санта Эсперанса» (1979), снятая на «Мосфильме» чилийским режиссером-политэмигрантом Себастьяном Аларконом, выпускником ВГИКа. Исключение было сделано, вероятно, потому, что Терехова играет здесь отрицательную роль — беспринципной и порочной медсестры Исабель.

[6] Ранее актриса уже снялась у этого режиссера в короткометражке «Аист» (1978). Стилистика фильма подражательна, навеяна мотивами С.Параджанова и А.Тарковского, Э.Лотяну и отчасти М.Янчо. В те годы такие фильмы были редкостью — на Тарковского смотрели косо, Параджанов был под запретом. В целом, даже несмотря на эклектичность, «Аист» и сегодня интересен как документ эпохи и фильм, в основе которого лежит человеческая история. По словам режиссера Валериу Жереги (в интервью автору статьи), решение снять М.Терехову в роли Дорины созрело в нем после премьеры «Зеркала» в Доме кино. Фильм произвел на него столь сильное впечатление, что он немедленно отправился в Театр имени Моссовета, где опустился перед актрисой на колено и попросил сняться у него в фильме. «Аист» получил ряд фестивальных наград, был выпущен двойным тиражом, что по тем временам считалось большим достижением. В «Аисте» и в фильме «Все могло быть иначе» Терехова играет героинь с именем Дорина. На вопрос, случайно ли это, режиссер ответил: «Нет. Это имя моей матери».

с ролью еврейки из фильма «Отче наш») подлинно трагическая роль за всю карьеру актрисы. Несмотря на ряд фестивальных наград, фильм оказался на полке. Сейчас его можно посмотреть разве что в Интернете и на ретроспективах.

С перестройкой наше кино захлестнула волна чернухи, где Тереховой не оказалось места. Она мелькнула в крошечных эпизодах в «Оно» (1989) модного тогда С.Овчарова и в «Диссиденте» В.Жереги (1988), сыграла главную роль в незамеченном критикой и быстро забытом фильме «Отче наш» (1989) Б.Ер-

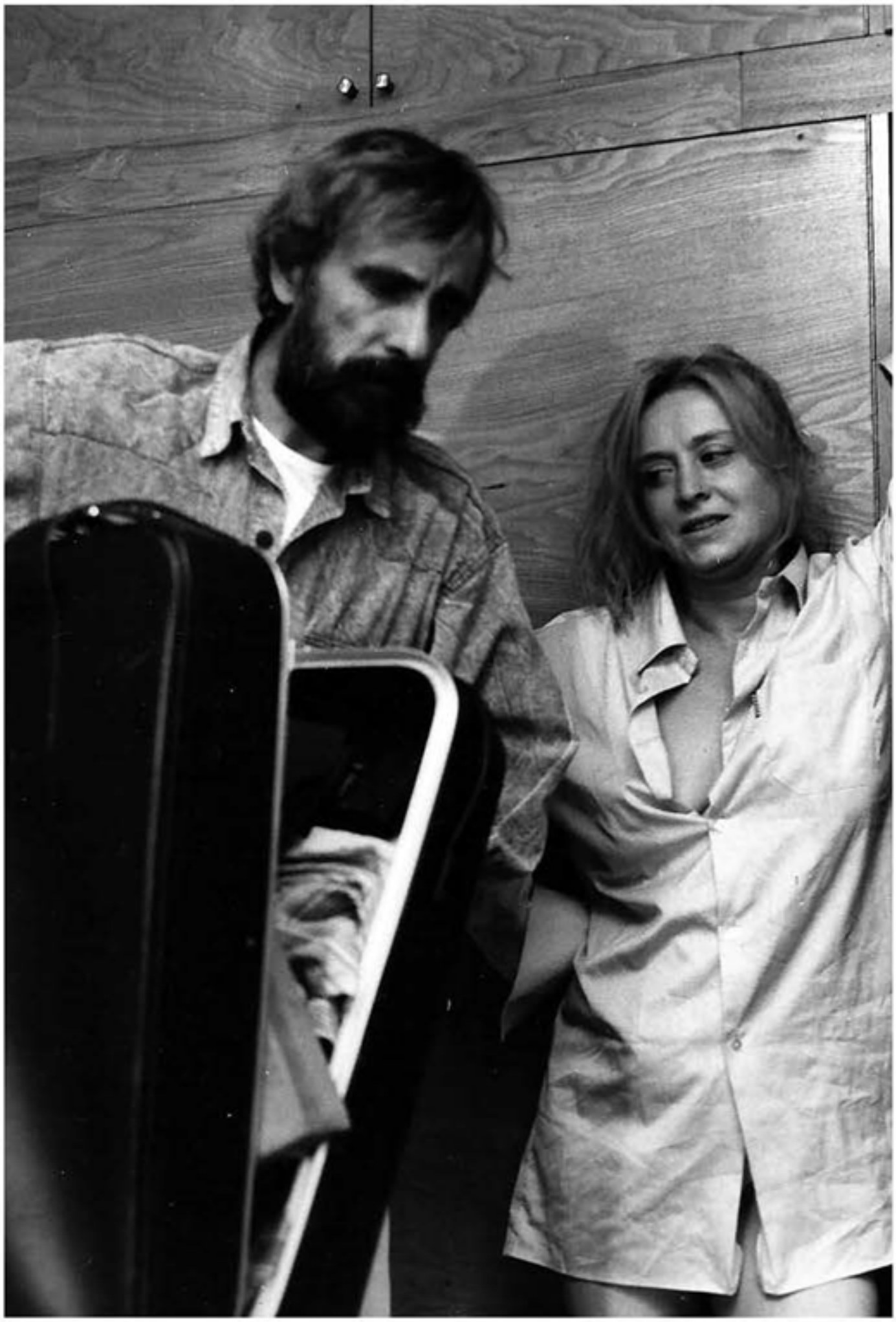
Михаил Косырев-Нестеров. «Тропа» (1986—1994). Из личного архива режиссера. Публикуется с разрешения Михаила Косырева-Нестерова

молаева, появлялась в кино дебютантов: М.Косырева-Нестерова («Тропа», 1986—1994), А.Матешко («Зеленый огонь козы»[7], 1989), В.Глаголевой («Сломанный свет»[8], 1990), В.Амирханяна («Посредине мира», 1990) и вернувшегося в наше кино М.Богина («Путь», 1990).

В конце 1980-х сняли запрет с фильмов Тарковского. Его картины показывают, о них пишут. В те годы актриса много говорила о Тарковском в интервью, на встречах со зрителями. После выхода в свет мемуаров Ермаша в 1989 году она выступила (в «Литературной газете») с отповедью бывшему киноначальнику. Затем написала воспоминания для сборника «О Тарковском», подготовленного сестрой режиссера Мариной, выступала с инициативой восстановления в селе Завражье храма Рождества Богородицы, где крестили Андрея Арсеньевича, вместе с сестрой режиссера отстаивала дом Тарковского на Щипке, участвовала в первых Тарковских чтениях в Юрьевце. Стали появлять-

[7] В основе сценария Аркадия Высоцкого взаимоотношения Владимира Высоцкого с сыновьями и их матерью Людмилой Абрамовой. Очевидно, М.Терехова согласилась на участие в этом чернушном перестроечном фильме из уважения к памяти Высоцкого, с которым когда-то снималась в фильме «Четвертый».

[8] Из-за проблем с правами собственности фильм не дошел до зрителя — сейчас его можно посмотреть только в Интернете и в Госфильмофонде. А фильм (посвященный судьбам последних ленинградских студентов Доната Мечика, эмигрировавшего из СССР в 1980 году) получился искренний и грустный. Кстати, в нем вновь мелькнула тень Настасьи Филипповны — героиня Тереховой, актриса Катя, репетирует эту роль в авангардной постановке модного питерского режиссера, но, возмутившись жесткими методами постановщика, уходит, не доиграв сцены. Так что и здесь, как в неосуществленном фильме Тарковского «Идиот», эта роль от Тереховой ускользнула.



Арво Ихо. «Только для сумасшедших, или Сестра милосердия» (1990). Кадр из фильма (по фотографии из личного архива режиссера). Публикуется с разрешения Арво Ихо

ся режиссеры, приверженные авторитету мастера, и «актриса Тарковского» потянулась к такому кино. Ее участие в нем невольно отсылало зрителя к «первоисточнику», особенно в сочетании с другим образом «из Тарковского» — зеркалом[9]. Терехова сама становилась «знаком» Тарковского, аллюзией на себя самою в «Зеркале».

Режиссер фильма «Тропа» Михаил Косырев-Нестеров не скрывает, что находился под сильным влиянием Тарковского, фильм местами напоминает кадры из «Ностальгии» (сцены у излучины реки, в подвале у сестры героя)

[9] Зеркало стало сквозным мотивом в работах актрисы. Ее героини не просто смотрятся в зеркало, любуясь собой, они *разговаривают* с ним, обращаясь то к незримому собеседнику за кадром, то к своему отражению.

Арво Ихо. «Только для сумасшедших, или Сестра милосердия» (1990). Рабочий момент съемок. Из личного архива режиссера. Публикуется с разрешения Арво Ихо

и из «Сталкера» (да и сама история «Тропы» с повторными съемками, бракованной пленкой и черной собакой поразительно напоминает историю этого фильма[10]); были аллюзии на «Андрея Рублева» («русская Голгофа» — герой, заблудившийся ночью в лесу, видит себя в образе Христа, несущего крест). В годы съемок «Тропы» (1986—1988) Тарковский был еще полузапрещен, из его наследия вгиковцам показали «Зеркало» и «Солярис», других фильмов Тарковского Косырев-Нестеров тогда еще не видел, и, по его словам, Терехова своим присутствием, опытом, внутренним миром, какой-то магической связью с Тарковским навела его на решения, сходные с решениями Тарковского.

Аналогичным образом — без диалогов, на одних визуальных образах, стихах, музыке и шумах — построен фильм Вячеслава Амирханяна «Посредине мира» (1990); В.Амирханян был другом и кинохроникером Арсения Александровича Тарковского, после смерти поэта сдружился с его дочерью Мариной). Картина навеяна стихами Арсения Тарковского, воспоминаниями о «Зеркале», фотографиями Льва Горнунга. Терехова здесь сыграла четыре роли, отчасти повторив (но в другой перспективе) мотив двойничества из «Зеркала».

---

[10] Фильм запускался как курсовая работа. Съемки начались в 1986 году, но, по словам режиссера, ему выделили некондиционную чернобыльскую пленку и отснятый материал, где были удачные сцены с Тереховой, оказался непригодным для проявки и отправился в корзину. Когда режиссеру нужно было снимать диплом, ему разрешили использовать материал курсовой. Съемки закончились в 1988 году, но из-за проблем с финансированием фильм вышел на экраны только в 1995-м. Тогда же он получил приз Токийского кинофестиваля, но российского проката почти не имел. Был показан на нескольких киносмотрах, в 1997 году — на НТВ (зарубежное вещание) и забыт, несмотря на высокие отзывы критиков и прекрасную работу актрисы. Если подтвердятся данные о том, что госфильмофондовская копия фильма не сохранилась, то еще одна экранная работа Тереховой (наряду с телефильмом Р.Виктюка «Девочка, где ты живешь?», 1981) может оказаться утраченной.

В 1990 году судьба подарила Маргарите Тереховой очередной взлет — она снялась у эстонского режиссера Арво Ихо в фильме «Только для сумасшедших, или Сестра милосердия»[11], который впервые после «Зеркала» вывел одну из ярчайших актрис отечественного кино на мировой уровень. История медсестры Риты, нетрадиционным способом спасающей самоубийц на сексуальной почве, была сыграна Тереховой с такой убедительностью, что актриса собрала награды за лучшую женскую роль на трех европейских кинофестивалях. К слову, вплоть до 2012 года, когда руководство кинофестиваля «Московская премьера» вручило актрисе награду «За вклад в кинематограф», М.Терехова не имела ни одной кинематографической награды на родине. Да и театр ее не баловал — 31 декабря 1976 года она получила звание заслуженной артистки РСФСР, а до народной «дослужилась» только в 1996-м. Даже Премию имени К.С.Станиславского (с формулировкой «За высочайший профессионализм и творческие достижения») актрисе вручили в 1992 году не соотечественники, а корейцы (премию учредил тогда южнокорейский режиссер, театральный критик и прозаик На Сан Ман). Первая и единственная правительственная награда (орден Почета) присуждена актрисе в феврале этого года.

Изначально на роль Риты была взята эстонка Лайне Мяги. Но она мало отличалась от других персонажей. Режиссеру А.Ихо нужна была актриса-личность, и он решил обратиться к Тереховой. Впервые он увидел ее в «Монологе» Ильи Авербаха, потом — на съемках «Зеркала», куда попал случайно, когда проходил на «Мосфильме» производственную практику. Весной 1990 года он встретился с Тереховой в Доме кино, передал ей сценарий, и актриса, по ее признанию, «заболела» этой историей и согласилась сниматься. Образ «святой грешницы», «блаженной юродивой» Риты продолжает линию Сонечки Мармеладовой, роль которой Маргарита Терехова сыграла трижды: в студенческие годы в учебном фильме Глеба Панфилова «Преступление и наказание», затем в «Петербургских сновидениях» в Театре имени Моссовета и в радиопостановке по роману Ф.М.Достоевского.

После выхода на экраны фильма Арво Ихо актриса ожидала, что откроются новые возможности, но произошло обратное — двери захлопнулись. Интересных предложений не было, отечественная киноиндустрия развалилась. Невероятно, но факт: в 1992 году «актриса Тарковского» снималась в массовке (!) в украинском фильме «Господи, прости нас, грешных» по повести А.П.Чехова «В овраге» (режиссер Артур Войтецкий). Трудно сказать, что подвигло актрису на такой шаг: любовь к Чехову и ярко выраженная православная направленность картины (Маргарита Борисовна — человек глубоко верующий) или необходимость зарабатывать на хлеб? В 1991-м она снялась в эпизоде в пятисерийной телеверсии претенциозного исторического фильма «Иван Федоров» («Откровения Иоанна Первопечатника», режиссеры Юрий Сорокин, Юрий Швырев) — в киноверсию эпизод не вошел. В 1996-м сыграла (и замечательно!) роль фабрикантки Морозовой в мини-сериале «Короли российского сыска» в серии «Шантаж» (по воспоминаниям начальника российского имперского сыска А.Ф.Кошко), но фильм быстро исчез с экранов.

А потом была только «Чайка», многими не понятая и не принятая, режиссерский дебют актрисы Тереховой. Для всех истинных актрис «Чайка» — пик профессии и возможность исповеди. Фильм Тереховой, которая не столько Аркадина (роль предназначалась другой актрисе), сколько Заречная, говорит о несложившейся актерской судьбе и несостоявшемся материнстве, о хрупкости таланта. Аркадина, провинциальная знаменитость, не уберегла талантливого сына, а Нина отчасти повторила ее судьбу. Терехова намеренно вы-

[11] Режиссер предпочитает называть его «Сестра милосердия». Название «Только для сумасшедших», отсылающее к «магическому театру» из «Степного волка» Г.Гессе, придумала сценарист М.Шептунова и настаивала на нем.

брала на роль Заречной свою дочь Анну. Вместе с ней в фильм вошел излюбленный мотив Тарковского — двойничество, зеркальность.

И — многоточие...

В театре примерно то же самое. После смерти Завадского у Тереховой были только три главные роли на сцене родного театра (в конце 70-х). Долго просуществовали лишь «Царская охота» (дожила до конца 1990-х) и «Тема с вариациями». Были неосуществленные проекты Р.Виктюка, антрепризные проекты, «Трактирщица» В.Беляковича по пьесе К.Гольдони на сцене Театра на Юго-Западе, собственная режиссерская работа «Когда пройдет пять лет» на сцене «Под крышей» Театра имени Моссовета (спектакль шел три сезона). В 1997-м появился «Милый друг» А.Житинкина по Мопассану и роль Виржини Вальтер, ставшая последней ролью актрисы на театральной сцене. Спектакль закрыли в начале 2004-го. Дальше — тишина.

В 1990 году, еще до выхода фильма Арво Ихо, киновед Ирина Шилова завершила свой очерк о Тереховой тревожными раздумьями: вспомнит ли кино о Тереховой или «кинематограф и актриса пойдут своими дорогами, к общей беде и их, невстретившихся, и нас, зрителей»? И «может ли творческая личность оказаться не ко времени, быть лишь частично, в меру надобности, востребованной искусством?»

Еще как может! Прошло больше двадцати лет, и можно сказать, что вопрос оказался риторическим. Уже в текстах той поры о Маргарите Тереховой встречаются формулировки: «актриса, ни в одной роли вровень себе не вставшая», использовавшая «лишь малый процент своих возможностей». А между тем ей по плечу было бы сыграть и у Занусси, и у Кесьлёвского, и даже у Альмодовара (какая была бы мать из «Возвращения»!). Одаренная эротизмом и интеллектуализмом, она могла бы вписаться в кино «новой волны» (недаром ее сравнивали с Жанной Моро), а классическая внешность, внутренняя глубина и надлом (посильнее, чем у Роми Шнайдер) послужили бы ей пропуском в мировые экранизации классики и в костюмно-психологические драмы позднего Висконти. В фильме «Только для сумасшедших» Терехова создала образ, отчасти предсказавший юродивую Бесс из фильма Ларса фон Триера «Рассекая волны». Хотя смыкается он и с другим образом — уже из массового кино 60-х — знаменитой Колдуньей Марины Влади (кстати, пробовавшейся позднее на роль Матери в «Зеркале»), — с той лишь разницей, что героиня Тереховой старше, горше и безнадежнее, но при этом сильнее и крепче в ситуации более безысходной. С ее характерностью, двойственностью, яркостью вполне бы справилась с репертуаром Бетт Дэвис, с которой ее также сравнивали. А благодаря прекрасному и выразительному своему лицу, передающему напряжение насыщенной внутренней жизни, могла бы блистать в «новом немом кино»...

Автор благодарит Маргариту Борисовну Терехову, Анну Терехову, Арво Ихо, Михаила Косырева-Нестерова, Валериу Жереги, Музей театра «Ленком» за предоставленные материалы и помощь в работе над статьей.

«Мальтийский сокол», режиссер Джон Хьюстон

ЯКОВ ЛУРЬЕ

Формула американского нуара

Рассуждать о жанровой формуле нуара — значит в некотором роде обманывать себя. До сих пор нет единого мнения по поводу того, считать ли нуар (film noir) отдельным жанром или определенным стилем. Впервые этот термин был употреблен Нино Франком в 1946 году по отношению к группе схожих по своей мрачной атмосфере и стилистике американских детективных фильмов: их авторы и понятия не имели о своей причастности к новому кинематографическому явлению, которое впоследствии найдет совершенно индивидуальное место в истории кино и уже, похоже, никогда не выйдет из моды.

Условными временными рамками классического американского нуара считается период с 1941-го (выход фильма Джона Хьюстона «Мальтийский сокол») по 1955-й (публикация книги Раймона Борда и Этьенна Шомтона «Панорама американских кинонуаров»). Период 40-х и 50-х годов — время мрачных, параноидальных настроений в американском обществе, связанных в первую очередь с пережитой в 30-е Великой депрессией, затем со второй мировой войной и «холодной войной», всеобщим страхом атомной угрозы. Это время разочарования в ценностях прошлого и неуверенности в будущем. В этом ключе традицию американского нуара можно представить как репрезентацию кризиса своей эпохи, своеобразную версию декаданса в XX веке.

1

«Обычный здоровый парень... обычная здоровая девушка, здоровая романтика... но это скучная история», — говорит нам Эл Робертс из «Объезда» Эдгара Улмера в самом начале фильма. Одна из характерных черт американского нуара — интерес к нездоровым, фанатичным персонажам, кидающимся в различные авантюры и действующим необдуманно, вопреки законам логики.

Подобное отношение задается еще в «Мальтийском соколе», первом, по мнению критиков, образце нуара: здесь большинство персонажей (с виду вполне респектабельных) ради статуэтки птички оказываются готовы на любые ухищрения, махинации, ложь, насилие и, наконец, на убийство.

Схожая ситуация и в фильме «Убийство, моя дорогая», где объектом всеобщего желания вместо сокола является ожерелье. Не менее фанатичны и детективы, в обоих фильмах не берегущие ни себя, ни окружающих только ради того, чтобы завершить дело. Присоединиться к преступной группировке ради бывшей жены — «Крест-накрест», убить мужа ради крупной суммы денег — «Двойная страховка», обмануть или лишить жизни нескольких человек — «Из прошлого»... Ряд примеров можно продолжать до бесконечности.

Самоотверженность и бездумность большинства героев нуара при этом имеет мало общего с подобными качествами, скажем, у смелых героев вестернов или полицейских, способных бездумно пойти на риск. Их отчаянная смелость — пример благородства и бесстрашия. У персонажей нуара, наоборот, причина кроется в собственных слабостях и пороках: алчности, любовном влечении, любопытстве и властолюбии.

С течением времени нуары все увереннее отказывались от положительных героев. Если Сэм Спейд в «Мальтийском соколе» еще может вызывать симпатии, хотя мифологическим архетипом его не назовешь, то «Целуй меня насмерть» Роберта Олдрича — это уже антимиф и Майк Хаммер — антигерой. Сам по себе факт отсутствия в нуарах безупречно положительных персонажей, безукоризненных примеров для подражания идет вразрез с наработанными к тому времени канонами американского кинематографа. Нуары демонстрируют кризис традиционных американских ориентиров, упадок и деградацию общественных ценностей в массовом сознании 40-х и 50-х годов, говорят о неспособности культуры продуцировать положительный образ.

«Мальтийский сокол», режиссер Джон Хьюстон

2

Большинство нуаров — это истории про людей, которые пытаются обустроить себе будущее, найти «свое место под солнцем»[1], и про то, как их планы терпят крах. Нуары погружают героев в запутанный мир, который на первый взгляд скрывает в себе многообразие различных возможностей и вариантов личного обогащения (махинации с бумагами, дорогие украшения, забытые деньги в сейфе, авантюрные предложения подзаработать у разных людей так и просят внимания, поблескивая на каждом углу). Однако многообразие это мнимое.

«Целуй меня насмерть», режиссер Роберт Олдрич

Несмотря на отчаянность персонажей нуаров, их планы не срабатывают, а цели не достигаются. Героям не удаются не только преступления, но и решение вполне невинных задач: добраться до Лос-Анджелеса, устроиться тихо-мирно хозяином парковки, подработать на романе со старой дамой («Объезд», «Из прошлого», «Бульвар Сансет»). Некая фатальная, беспощадная деструктивная сила погребает

[1] Артюх А. Нуар: голос из прошлого. — «Искусство кино», 2007, № 5. С. 97.

любое человеческое желание, подобно водопаду, безучастно смывающему трупы («Из прошлого»).

Герои как будто и сами догадываются об отсутствии возможности противостоять этой деструктивной силе и смиренно, с горьким выражением на лицах ей поддаются, чтобы не сказать упиваются ею. Оле Андерсен из «Убийц» не делает попытки убежать, но покорно встречает свою смерть; подобно ему, Джефф Бейли в фильме «Из прошлого», кажется, и не думает о возможности сопротивляться происходящему. Смерть притягивает его с той же чудовищной

«Убийство, моя дорогая», режиссер Эдвард Дмитрик

силой, что и femme fatale Кэтти Маффот. В ленте «Убийство, моя дорогая» Филип Марлоу не прекращает своих изысканий, даже находясь в полумертвом состоянии, хотя ему и самому не понятно, за чем он гонится. Герои нуаров находят странное удовольствие в систематическом саморазрушении, которое проявляется даже в их бытовых привычках: есть, скажем, нечто отчетливо декадентское в их маниакальном пристрастии к алкоголю и сигаретам.

Акты разрушения и насилия в нуарах эстетизируются и приобретают мрачную, но крайне изысканную романтическую окраску. Сцены убийства как пример высшей ступени деструкции по степени изощренности визуальных приемов часто воспринимаются как отдельные красочные шоу-стопперы: например, культовая начальная сцена из «Печати зла» Орсона Уэллса, виртуозно снятая без единой монтажной склейки, — зрителя как бы приковывают к экрану и заставляют испытывать порочное удовольствие в неотрывном лицезрении смертоносного путешествия обреченной пары. Мрачным романтизмом и изяществом пронизана сцена убийства на водопаде в фильме «Из прошлого», где немой ребенок спасает Джеффа Бейли ловким трюком с крючком.

Идея деструкции и разложения визуально репрезентируется в пространстве и интерьерах нуаров: в «Печати зла» фоном служат полуразрушенные ма-

ленькие здания пограничных городков Америки и Мексики; чувство моральной деградации и упадка пронизывает декадентский интерьер притона Тани, еще сильнее веет эпохой конца века от ее внешнего вида — подчеркнутая мертвенная бледность лица с тонкими чертами, контрастирующая с пепельно-черными волнами волос, почти сливающихся с фоном, придает ей сходство с героинями картин Франца фон Штука, старинные тяжелые серьги и бусы, ориенталистский узор платья воспроизводят визуальную эстетику эпохи декаданса. Сам капитан Куинлен своим экранным обликом воплощает идею моральной и физической деградации: он как будто заживо разрушается, по ходу фильма заполняя своим тучным телом всю поверхность экрана (ощущение усиливается за счет выбора Уэллсом широкоформатного объектива, на крупных планах неестественно расширяющего объект съемки), любое движение в кадре дается ему тяжело, он ходит и говорит медленно и с одышкой; смерть постепенно обволакивает и разрушает его во время фильма, а в финале разрушает уже непосредственно, растворяя мертвое тело в мутной водной глади вместе с плавающими тут же отбросами.

Нуар можно рассматривать как пример кризиса общественных принципов, пространство, где они не работают, извращаются. Ключевые для американской идеологии идеи свободы выбора и мечты об успехе в нуарах подвергаются циничной расправе: планы не срабатывают, а любой выбор ведет к неверным шагам или смерти. Герои и сюжеты фильмов воплощают в себе хайдеггеровскую идею «бытия к смерти», в контексте которой смерть — сама по себе возможность, которая делает все остальные возможности невозможными, обнажает ничтожность любого проекта. На земле возможностей ни одна возможность не реализуется, а человек, сделавший сам себя (self-made man), становится человеком, самого себя уничтожившим. Символическим апогеем в этом отношении станет фильм «Бульвар Сансет», где повествование ведется от лица покойника.

3

Чувством повсеместной безжизненности веет от пристрастия нуаров к городской среде: фоном большинства из них за редким исключением («Леди из Шанхая» или отчасти «Из прошлого») служит мертвый, искусственный пейзаж — тогда как сцены на природе, традиционно несущей в себе идею витальности, зияюще отсутствуют. Декадентская чувствительность проявляется в маниакальном внимании нуара к деталям, в фетишистской страсти к объектам, к артифицированному, неживому миру предметов, отчасти происходящей от стилистики крутого детектива, традиционного первоисточника черных фильмов: «Спейд свернул сигарету, поднял упавшую на пол зажигалку в кожаном футлярчике и прикурил. Снял с себя пижаму. Мощные руки, ноги, торс, массивные плечи делали его похожим на медведя. Впрочем, на медведя обритого: на его груди волосы не росли. Кожа его была по-детски мягкой и розовой. Он почесал в затылке и начал одеваться. Сначала надел на себя белое белье, серые носки, черные подвязки и темно-коричневые туфли. Завязав шнурки, снял телефонную трубку и заказал такси. Надел сорочку в зеленую полоску, белый мягкий воротничок, зеленый галстук, серый костюм, в котором был накануне, свободное твидовое пальто и темно-серую шляпу»[2].

Литературные источники подобных фетишистских описаний кроются все в той же эпохе декаданса, в прозе, например, Оскара Уайльда, способного страницами описывать интерьер замка принцессы и строящего сравнения по принципу уподобления живого неживому, возвышая тем самым искусственные мертвые материи над живыми: «Принц был покрыт сверху донизу лис-

[2] Хэммет Д. Мальтийский сокол. М., 2011, с. 16.

точками из чистого золота. Вместо глаз у него были сапфиры, и крупный рубин сиял на рукоятке его шпаги», «Принцесса была бела, как снежный дворец», «Его волосы темны, как темный гиацинт, а губы его красны, как та роза, которую он ищет; но страсть сделала его лицо бледным, как слоновая кость»[3].

Для большинства героев «Мальтийского сокола» статуэтка и есть предел мечтаний. Мертвый объект возносится ими на те же высоты, что и сапфиры в сказках Уайльда. Фетишистскую страсть питает профессор Уэнли ланговской «Женщины в окне» к портрету за стеклом. Джон Баллантайн из «Завороженного» Хичкока приходит в ужас от полос, где бы он их ни увидел. Фетишизм встроен в саму визуальную ткань нуаров: внимание камеры к сигаретам, шляпам, бокалам, украшениям, оружию, шторам, окнам, ручкам дверей, перилам, ступенькам, словом, к миру предметов — это общий визуальный почерк большинства нуаров.

«Леди из Шанхая», режиссер Орсон Уэллс

Засилье предметов периодически как бы застает нас врасплох, вещи давят своим присутствием и, кажется, порой живут своей жизнью. Зловещее чувство рождает механическое пианино Тани в «Печати зла», одновременно и мертвое, и живое, странным образом нагнетает своей неподходящей, горь-

[3] Уайльд О. Сказки. Собрание сочинений в 3-х т. М., 2000, с. 359, 390, 369.

ко-шутливой музыкой. На главного героя, Джо Гиллиса, и на зрителя давят своим присутствием предметы в доме увядающей звезды Норы Десмонд из «Бульвара Сансет»: разнообразие ее портретов в рамочках, старых украшений, подсвечников, посуды и других безделушек, паутиной окутывающих комнаты старого готического особняка с интерьерами в стиле ар нуво (еще один косвенный привет декадансу). Эти же предметы одновременно функционируют и в фетишистском контексте по отношению к Норе Десмонд — она питает неприятную перверсивную страсть к материальным репрезентациям себя в прошлом.

«Печать зла», режиссер Орсон Уэллс

Характерный для нуара (особенно для поздних образцов) прием выхватывания светом отдельных деталей и лиц из общей темноты пространства сам по себе фетишизирует наше восприятие: освещение не дает нам видеть все, что находится в кадре, как цельную, единую картину, но делит все на части, как бы превращает все, включая лица актеров, в отдельные объекты. Дискретное, неполное ви́дение создает также вуайеристский эффект: зрителя не пускают в пространство кадра, он не может видеть все, а может видеть только фрагменты происходящего, как будто он подглядывает.

Тема вуайеризма, незримого присутствия кого-то третьего, в свою очередь, затрагивается такими нуарами, как «Из прошлого» и «Печать зла». В фильме Турнера Кэтти Моффат разговаривает по телефону, а Джефф Бейли прячется в соседней комнате; напарник Уита Стерлинга пришел на водопад убивать Джеффа Бейли, но не подозревает, что сверху за ним наблюдает немой ребенок; Бейли говорит в лесу с Энн, а Джим их подслушивает. В фильме Уэллса один из членов банды Гранди через окно наблюдает за Сьюзен Варгас, напарник Куинлена также через окно подглядывает за тем, как Куинлен уходит вместе с дядей Джо Гранди.

4

Нездоровый фанатизм, стремление к деструкции и самодеструкции, деградация, поэтика смерти, фетишизм и во всем этом роман фильмов с эпохой декаданса — все с полной силой воплощается в образе роковой женщины, главной трейдмарке нуара.

Фанатизм, алчность, безрассудство (обычно в пародоксальном сочетании с тонкой расчетливостью) и жестокость, с которой роковые женщины нуаров идут к своим порочным целям, не знают границ. Средства варьируются от простого природного обворожения и мелких обманов до серьезных предательств и убийств.

Femme fatale нуара переполнена деструктивной силой, направленной и на окружающих (предательства, убийства, разбитые сердца), и на себя — как правило, судьба роковой женщины в финале несчастна (Бриджит О'Шоннесси из «Мальтийского сокола», Анна Данди из «Крест-накрест», Кэтти Моффат из «Из прошлого»).

Образ роковой женщины — это самая прямая связка нуара с эпохой декаданса; «главная задача декадентского искусства заключается в воспроизведении форм женской власти [...] женщина становится исполнителем приговора насильственной, первобытной природы де Сада»[4]. Сочетание деструктивной силы и сексуальности, ужаса и очарования, смерти, порока и красоты — ключевые элементы эстетики культуры fin-de-siècle. В «Женщине в окне» Алиса Рид изображается Лангом наиболее откровенно в сцене убийства. После убийства сцена в квартире затягивается еще на некоторое время: присутствие смерти и сексуальность пронизывают воздух и аккумулируются в персонаже Рид.

Роковая женщина в нуаре как бы и не совсем женщина. Во-первых, в отличие от деструктивной, ей совершенно недоступна архетипическая природная женская функция — созидательная: грубо говоря, роковая женщина в нуаре не может иметь детей (даже намек на это в фильмах показался бы неуместным). Бесплодность проявляется и в том, что femme fatale не делает в нуарах ничего такого, что влекло бы за собой минимальное позитивное развитие; какие-либо новые формы жизни, созидательные импульсы не доступны ей даже на бытовом уровне (сложно представить сцену, где бы, например, Кэтти Моффат из «Из прошлого» или Филлис Дитрихсон из «Двойной страховки» писала стихи, рисовала картины или хотя бы готовила завтрак — Кора

[4] П а л ь я К. Декадентское искусство. Екатеринбург, 2006, с. 636.

в фильме «Почтальон всегда звонит дважды» явно безрадостно и неумело исполняет роль хозяйки кафе).

Гендерные различия в нуарах вообще не всегда очевидны. Femmes fatales занимаются примерно тем же, чем и мужчины: убивают, шантажируют, обманывают, расследуют, скрываются и умирают.

Факт женской деструктивности и бесплодия в черных фильмах косвенно говорит нам о бесплодии современной им культуры; культура, способная лишь разрушать, но не порождать, так или иначе обречена на гибель.

«Бульвар Сансет», режиссер Билли Уайлдер

5

Заимствуя эстетику и чувствительность декаданса, нуары на свой лад воспроизводят ее в реалиях 40—50-х годов, фиксируют кризис, деградацию времени. Фильмы окунают нас в мир нездоровых субъективистов-фанатиков, которые разрушают окружающих и себя, в порочный мир, где господствуют перверсивные формы удовольствия, в мир, лишенный представлений о морали и нормах.

Набор элементов, роднящих фильм нуар с культурой упадка, однако, не являлся для режиссеров сводом правил. Мы приводили примеры из разных фильмов, чтобы дать некое общее представление об эпохе, начиная со снятого в 1941-м «Мальтийского сокола» и заканчивая «Печатью зла», вышедшей в 1958-м. Все эти картины во многом друг от друга отличались.

Ключевым здесь является тот факт, что степень декадентской чувствительности по ходу развития нуара так или иначе увеличивалась. «Мальтийский сокол» не оставляет в нас впечатления полного пессимизма и крушения мира. Хотя безукоризненных героев в нем нет, мы все же до конца верим в моральные устои и в стабильность ума (хотя и не без доли фанатизма) Сэма Спейда,

целого и невредимого в конце картины. Роковая женщина за решеткой (но не мертва!), а злодеи остаются ни с чем.

Филип Марлоу из фильма «Убийство, моя дорогая», снятого тремя годами позже, хотя изрядно покалечен физически, остается жив, а из всех женщин ему все же удается выбрать наименее порочную. Справедливость вроде бы восстановлена, но мы уже не так в этом уверены — Дмитрык гораздо лучше Хьюстона преуспевает в том специфическом чувстве дезориентации зрителя, о котором говорят Раймон Борд и Этьенн Шомтон.

«Женщина в окне», режиссер Фриц Ланг

Студийное окончание «Женщины в окне» того же года сводит мрачный, пессимистичный, пронизанный странной и порочной сексуальностью фильм в шутку. Степень деструкции, фатализма и количество смертей возрастает в лентах «Убийцы» и «Почтальон всегда звонит дважды» (оба 1946 года). Внешний облик femme fatale Китти из фильма Сьодмака отвечает визуальным кодам эпохи упадка, но еще сильнее декадансом веет от ее отчужденной манеры, странного, как бы неполноценного, не до конца раскрытого характера.

Фильм «Убийцы», почти целиком сотканный из флэшбэков, бросает мрачную тень на настоящее и будущее — там уже искать нечего. Подобное происходит и в снятом Турнером на следующий год «Из прошлого». Культура упадка, знаменуя деградацию и болезненность настоящего, нередко искала вдохновение в образах прошлого; черный романтизм (от которого, кстати, и пошел термин noir), готика, мистика, библейские и мифологические сюжеты — все это было в моде в конце XIX века. Подобно этому, «герой нуаров боится заглядывать в будущее, стремится жить одним днем, и если ему это не удается, он возвращается в прошлое»[5].

«Двойная страховка», режиссер Билли Уайлдер

Эскапистское, сомнамбулическое путешествие совершают герои «Леди из Шанхая» (1947) Орсона Уэллса. Общество, в которое попадает Майкл О'Хара, — морально и отчасти физически (как Артур Баннистер) деградировавшие, падшие люди без намека на нравственные ценности. Символически Гризби просит своей смерти; самоуничтожается и чета Баннистеров. С вуайеристско-фетишистским пристрастием камера по ходу фильма разглядывает разные части тела Эльзы Баннистер, которую сыграла жена Уэллса Рита Хейуорт.

[5] Шрейдер П. Заметки о фильме нуар. http://seance.ru/blog/noir-notes

Ощущением откровенной моральной и физической деградации пропитан «Бульвар Сансет» (1950) Билли Уайлдера. Протагонист и рассказчик — мертвец. Норму Десмонд в некотором роде тоже живой назвать сложно. Как и упомянутые фильмы Сьодмака и Турнера, «Бульвар Сансет» затрагивает тему эскапизма в прошлое.

В визуальном отношении фильмы нуар по ходу времени также становились все мрачнее, световой контраст увеличивался, углы наклонялись, линии ломались, что вкупе с более запутанными сюжетными структурами, обилием флэшбэков и логикой сновидений все больше работало на идею затруднения ви́дения, дезориентацию зрителя.

Чересчур строгой хронологизации зыбкое течение нуара подвергаться не может. Скажем, более ранний фильм Билли Уайлдера «Двойная страховка» (1944) по степени безнадежности и ощущению всеобщего крушения скорее обогнал свое время, тогда как «Переулок» Энтони Манна (1950) — вполне невинная для своего времени картина с относительно счастливым концом, что вполне естественно для студии MGM, в целом оптимистичной в своей политике (нуаровскую чувствительность в «Переулке» привносит скорее изощренный визуальный стиль оператора Джозефа Руттенберга).

Элементы, символизирующие болезненность и распад эпохи, с течением времени все основательнее наводняли нуары. Апогея же они достигли в 1955 году в знаковой картине Роберта Олдрича «Целуй меня насмерть», что показательно, так как Олдрич, в отличие от режиссеров предыдущего поколения, делал свой фильм, будучи прекрасно осведомленным о традиции американского нуара.

Большинство персонажей фильма производят впечатление ментально дефективных: все начинается с Кристины Бейли, сбежавшей из сумасшедшего дома и босиком в грубом мужском тренче выбегающей на шоссе. Фильм демонстрирует разные типы девиации: от взвинченного механика Ника и коллекционера итальянской оперы, нервозной и фанатичной Габриель и кротоподобного въедливого доктора в морге до по-декадентски отрешенных гомоэротических Карла Эвелло и его помощников. Некоторые персонажи дефективны физически. Кажется, что герои «Целуй меня насмерть» могли бы послужить неплохими иллюстрациями к «Вырождению» Макса Нордау.

Разврат и извращенный эротизм представлен в «Целуй меня насмерть» как нечто само собой разумеющееся. Для протагониста, наверное, худшего детектива в истории кино с говорящей фамилией Хаммер (он действительно прямолинеен и жесток, как молоток) распутство становится профессией. Если в ранних нуарах мы обычно, при всей жестокости обстоятельств, не сомневались во взаимном чувстве персонажей друг к другу, то здесь возможность неподдельной любви цинично высмеивается.

«Целуй меня насмерть» — это настоящая ода насилию. Сцены избиений и убийств обставлены со смаком: один из помощников Карла Эвелло, картинно избитый Хаммером, с выпученными глазами медленно сползает по кирпичной стене, но ему (и зрителю) этого мало, он поднимается только за тем, чтобы театрально закувыркаться вниз по крутой лестнице.

Чрезвычайно жестокий эпизод с насилием над Кристиной Бейли имеет еще и открытый садистский контекст (мы слышим истошные крики и видим лишь ее голые ноги и спущенную одежду). Жестокий эротизм и перверсивные формы сексуальности — прямая ассоциация с эпохой декаданса, которая ими грезила. В сцене в морге Хаммер с неподдельным удовольствием на лице сдавливает руку алчному доктору; помощник Карла механистически и не без наслаждения вонзает нож в спину босса, который при этом испускает странный вздох, предлагающий двоякое прочтение.

Весь фильм — одна большая метафора деградации и самоуничтожения: персонажи сами садятся в машину со взрывчаткой, а предел всеобщих мечтаний — атомная бомба.

Не менее знаковым «Целуй меня насмерть» является и в отношении визуального стиля. Режиссер изощряется в нуаровских стилистических тропах: контрастное выборочное освещение, нестандартные углы и ракурсы съемки, неровные линии, специфическая геометрия пространства, работающая на эмоциональное напряжение.

Фильм «Целуй меня насмерть» аккумулирует различные элементы, разбросанные до этого по разным нуарам, и доводит их до точки кипения, до степени слепого абсурда. Всё, говорит нам Олдрич: упадочное общество окончательно деградировало и разложилось, не существует ни ценностей, ни морали, ни логики, а перверсии, разврат и безрассудство переливают через край. Болезненная эпоха трещит по швам, еще чуть-чуть — и все лопнет.

Фильм Олдрича — это метануар; сознательный, ироничный взгляд на саму традицию черных фильмов. Разгуливая по съемочной площадке с книгой Раймона Борда и Этьенна Шомтона, Олдрич пользуется ею как руководством. Доводя в своем фильме смысловые и стилистические элементы нуара до абсурда, старательно акцентируя их, он тем самым превращает их в фарс.

Продолжая сравнение чувствительности нуаров с чувствительностью fin-de-siècle, отметим: главное отличие состоит в степени цинизма и иронии, которой пронизано большинство нуаров. Эпоха декаданса, ознаменовавшая повсеместный кризис европейской мысли и культуры, во многом была более серьезной по отношению к самой себе и в этой серьезности более наивной. В мрачном настроении, разлитом в воздухе рубежа веков, в этой болезненной культуре было гораздо больше самововлечения, чем самоиронии. 40-е и 50-е годы XX века уже склонялись к ироничному отстранению, к дистанции, которые затем станут знаковыми для культуры постмодернизма: герои нуаров постоянно отпускают циничные шутки, постмодернистской иронией веет, например, от культового музыкального сопровождения «Третьего человека» Кэрола Рида, которое сбивает зрителя с толку, заставляя воспринимать весь фильм в полушутливом регистре.

Базовым, более глубинным сходством между мироощущением эпохи упадка и мироощущением нуара, кроме тех конкретных смысловых и визуальных элементов, о которых мы говорили, является маниакальное внимание к форме, ярко выраженный эстетизм, падение ценности содержания. В мире нуара, по словам Шрейдера, «стиль приобретает первостепенное значение — он служит защитой от бессмысленности».

Создатели нуаров, заимствуя некоторые смысловые и визуальные коды культуры декаданса, по-новому воспроизводят их в контексте эпохи 40-х и 50-х годов. По ходу времени кризис и напряжение в обществе нарастают, и декадентская чувствительность нуаров возрастает вместе с ними. Стилистически рафинированный «Целуй меня насмерть» с символическим взрывом атомной бомбы в финале, хотя и не теряя иронии, становится как бы предсмертным криком своего времени и завершает традицию американских нуаров. Вышедший тремя годами позже фильм «Печать зла» воспринимается уже как ее эпитафия. Еще пару лет — и прежняя культура окончательно самоуничтожится и начисто смоется водопадом революционной эпохи 60-х.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Фильмы продолжительностью в один кадр

Тематизация кино — одна из наиболее характерных тенденций в искусстве последних десятилетий. Она включает в себя довольно широкий спектр стратегий, одна из которых заключается в использовании техники фотографии. Если опустить более или менее длительную предысторию этого явления, то первыми его манифестациями можно считать «Неизвестные кинокадры» американки Синди Шерман, «Кинотеатры» японца Хироси Сугимото и «Кинозрителей» канадца Джеффа Уолла. Предметом внимания в этих проектах служат общие условия функционирования и язык кино, выступающие на первый план в результате приостановки фильма, его перевода в статичное изображение. Выполненные в конце 70-х годов, эти работы еще связаны с авторефлексивной традицией неоавангарда. Но в последнее время происходит трансформация этого метода, и суть этой трансформации я бы описал как сбли-

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Естественное чудо». 1992—1997

жение живописной картины и кинофильма, где фотографии отводится роль посредника, а акцент переносится с чисто формальных аспектов на сюжетные.

Значит ли это, что перечисленные явления следуют единой логике и образуют определенную тенденцию: сначала аналитическая, медиально-рефлексивная работа, затем канонизация и популяризация синтетической формы кино-фото-картины? И если да, в чем смысл этой тенденции? Почему кино оказывается своего рода призмой, сквозь которую современная художественная фотография и, шире, современное искусство смотрят на вещи и которая сама по себе оказывается одной из таких вещей? На эти вопросы я попытаюсь ответить с помощью современного американского художника Грегори Крюдсона.

Сам Крюдсон называет свои фотографии «фильмами, снятыми одним кадром». Их образный ряд откровенно отсылает к кино и, более того, к определенной кинематографической традиции. Это фильмы об изнанке повседневной жизни американской провинции — таинственной, извращенной, сверхъестественной — и/или о встрече с некими иррациональными силами, являющимися из глубин человеческого бессознательного либо из «открытого космоса», чтобы подчинить своей власти нормальный мир. Жанровый диапазон таких фильмов широк и включает в себя криминальное кино, психологические и мистические триллеры, хоррор, научную фантастику — в хронологическом ряду от Альфреда Хичкока и нуара до Дэвида Линча и Тодда Хейнса, режиссеров, вызывающих восхищение Крюдсона. Подобно Линчу, Крюдсон использует цитаты из голливудского мейнстрима, которые, однако, теряют прозрачность. Загадки, сформулированные в сюжете, так и не получают окончательного ответа. У Линча это происходит за счет чисто повествовательных ходов, у Крюдсона — благодаря «подвешиванию» повествования. Его работы наполнены всевозможными говорящими деталями, но что именно говорят эти детали, определить невозможно, поскольку для этого следовало бы знать, что произошло до и после запечатленного на снимке момента. Передаваемой информации оказывается недостаточно для понимания ее смысла, который, по всей видимости, раскрывается в вынесенном за скобки времени.

Для достижения этого эффекта Крюдсон использует средства голливудской киноиндустрии. Его фотографии являются итогом длительной коллективной работы, включающей поиск места съемки, кастинг, строительство декораций, постановку света, множество дублей и с недавнего времени монтаж конечного произведения из отдельных кадров.

Прежде чем прийти к такому методу, Крюдсон проделал определенный путь и испробовал разные подходы, восходящие к той или иной фотографической традиции. Но свою главную тему он нашел уже в своем дипломном проекте — отснятой в городе Ли (Массачусетс) серии цветных фотографий (1986—1988). Она вызывает в памяти работы живого классика американской фотографии Уильяма Эгглстона, в особенности его шедевр 1974 года William Eggleston Guide — собрание ничем не примечательных мотивов, вызывающих при этом трудноопределимое ощущение тревоги. В каком-то смысле это закономерное сочетание: в свое время Беньямин усмотрел в идиллических снимках Атже «улики с мест преступления». Отсутствие определенного сюжета заставляет искать его за пределами кадра — в прошлом или будущем запечатленного момента. Крюдсон активизирует эту потребность, фиксируя внимание на деталях, прямо отсылающих к закадровому пространству — будь то взгляд персонажа, открытая дверь или пустой автомобиль, припаркованный возле дома с освещенными окнами.

Это сопоставление двух пространств — темной улицы и освещенного интерьера (или наоборот) — станет основой драматургии многих зрелых работ Крюдсона. Оно же служит ключом к его основной теме: столкновение аполлонически определенного, ясно очерченного в своих границах мира Сабурбии с дионисийскими силами хаоса, подстерегающими ее обитателей букваль-

но за порогом их уютных жилищ и их дневного сознания и норовящими через этот порог перешагнуть. Конечным итогом их вторжения становится невозможность провести четкую границу между внутренним и внешним, созиданием и разрушением, Эросом и Танатосом. Сначала фотограф только намекает на скрытое присутствие иррациональных стихий, поздние же его работы демонстрируют их безраздельную власть над человеком.

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Сумерки». 1998—2002

Если ранние снимки Крюдсона еще можно с некоторой долей натяжки отнести к категории документальной фотографии, то уже в следующем своем проекте он резко отходит от этой традиции. Для серии «Естественное чудо» (Natural Wonder, 1992—1997) был построен ряд миниатюрных диорам, где действие разворачивается в окрестностях фермерских домов, а главными героями выступают птицы и насекомые. Фотограф прибегает к стратегии, чем-то напоминающей работы сюрреалистов: использует эстетику научпопа для создания энигматичных произведений, иронически выворачивающих наизнанку задействованные в них средства. В данном случае это эстетика музея естественной истории, где экспозиционное поле структурировано в соответствии с таксономическим принципом, обнаруживающим непротиворечивое единство познающего природу человеческого разума и познаваемого им Разума самой природы. У Крюдсона природа тоже обнаруживает признаки разумной активности, само человекоподобие которой становится, однако, источником «тревожной странности». От картин совершенного и непостижимого порядка, существующего на границе человеческого мира, мы переходим к макабрическим сценам распада и гниения. Эти образы имеют массу параллелей в модернистском искусстве. Но основным их источником служит кинематограф 80-х годов: такие фильмы, как «Зоо» («Зед и два нуля») Питера Гринуэя и в особенности «Синий бархат» Дэвида Линча. Вся цепь загадочных событий, происходящих в последнем фильме, начинается после того, как один из персонажей находит в траве отрезанное человеческое ухо. На формальном уровне эта сцена решена как смена оптического режима — переход на сверхкрупный план. Следуя движению камеры, герой, а вместе с ним и зритель погружаются в мир, где правят перверсивные, деструктивные импульсы. В фо-

тографиях Крюдсона этот жест укрупнения одновременно вызывает ассоциации с традиционным жанром живописи — натюрмортом. Возникновению таких ассоциаций способствует и по-барочному живописный стиль этих работ. При этом возрождается тот эмблематический смысл, который натюрморт имел в эпоху барокко: memento mori или Vanitas, бренности сущего и тщеты земных дел.

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Сумерки». 1998—2002

Следующая по времени серия фотографий (1996—1997) составляет контраст к «Естественному чуду»: приближение сменяется удалением, натюрморт — пейзажем. Серия так и называется — Hover, то есть «парение»[1]. Стилистически этот цикл тоже не похож на предыдущий: откровенно спектакулярная манера «Естественного чуда» сменяется строгими, подчеркнуто «объективными» черно-белыми панорамами в духе «Новой топографии»[2]. Работы Крюдсона мимикрируют под документальную модернистскую фотографию, соблюдающую дистанцию по отношению к предмету изображения и избегающую вмешиваться в порядок репрезентируемой реальности, но при этом полностью меняют ее содержание. Одноэтажная Америка, составлявшая предмет интереса таких фотографов, как Роберт Адамс или Билл Оуэнс, у Крюдсона становится декорацией, будничность которой лишь оттеняет странность разворачивающихся на ее фоне событий. С маниакальной одержимостью жители пригорода трансформируют свое окружение: выстригают концентрические круги на траве или застилают дорогу цветами. А благодаря пространственной и эстетической дистанции, выбранной фотографом, их действия выглядят как нечто нормальное. Снова противоположности переходят друг в друга, вещи и события приобретают взаимоисключающие

[1] Слово имеет и другое, переносное, значение, в данном случае столь же важное: состояние подвешенности, неопределенности, замешательства.

[2] «Новая топография» (New Topographics) — выставка современной, в основном американской, пейзажной фотографии, прошедшая в 1975 году в Музее фотографии и кино в Рочестере, США (куратор Уильям Дженкинс). На выставке были представлены работы Роберта Адамса, Бернда и Хиллы Бехер, Льюиса Больца, Фрэнка Гольке, Джо Дила, Николаса Никсона, Джона Скотта и Стивена Шора.

характеристики. Другой важной особенностью этих работ является то, что панорамный охват позволяет их автору интегрировать в один кадр несколько разных эпизодов одного события. Так фотограф подыскивает еще один способ усилить темпоральное начало и тем самым приблизить фотографию к кино.

Но полного отождествления статичного изображения с кинофильмом Крюдсон достигает в серии «Сумерки» (Twilight, 1998—2002). Иконография «Сумерек» почти целиком базируется на образах голливудского кино, правда, подвергнутых своеобразному «остранению», освобождающему образ из его первоначального конвенционального контекста.

Так, мотив возведения персонажем кургана из дерна или цветов представляет собой цитату из «Близких контактов третьей степени» Спилберга. Но если в фильме этот мотив интегрирован в повествование и в рамках этого повествования получает рациональное (хотя и фантастическое) объяснение, то Крюдсон никаких объяснений не дает. Научно-фантастический нарратив отступает на второй план, а его место занимают иррациональные психологические импликации. Крюдсон словно отвоевывает свои образы у жанрового кинематографа, возвращает им символическую глубину. В этом смысле фотограф делает что-то похожее на то, что делают современные теоретики, «вчитывающие» в произведения популярного искусства «глубокие» и «трудные» смыслы, уводящие нас от смысла простого и очевидного.

Методы, к которым прибегает Крюдсон, тоже вполне сопоставимы с кинематографическими. Каждая из фотографий представляет собой масштабную постановку с участием целого штата сотрудников. Есть нечто парадоксальное во всей этой высокобюджетной машинерии, если учесть, что образы, создаваемые с ее помощью, наводят на мысль о глубоко персональных переживаниях.

Каковы же фантазмы, лежащие в основе этой квазикинематографической реальности? Серия открывается невинным пейзажным мотивом — видом погруженного в сумерки пригорода и дома с освещенными окнами. Но в контексте того, что следует за ним, этот молчаливый кадр приобретает

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Dream House». 2002

значение пролога, введения в фантасмагорический сумеречный мир. Обитателей этого мира подстерегает встреча с некоей чужеродной силой — нечаянная или же, напротив, вполне намеренная. Эта чужеродность, в свою очередь, может иметь двойственное происхождение: либо она является извне (как луч света из закадрового пространства или бабочка, вылетающая из открытого сарая), либо исходит изнутри, в буквальном смысле слова вызывая эффект отчуждения, изолируя своего носителя от окружающего мира. Однако часто сомнамбулическая отрешенность персонажа неотделима от его целенаправленных действий, результатом которых оказывается какая-нибудь неуместная, инородная своему окружению конструкция. Куски дерна, покрывающие пол, гора из цветов в гараже, дерево посреди комнаты или вода, заполнившая дом, прочитываются как метафоры совпадения разных порядков бытия — интерьера и ландшафта, природы и цивилизации, субъектного и объектного, персональной одержимости и культурного кода, действия и созерцания.

В качестве первой интерпретации в голову приходит психоанализ. Откровение, с которым встречаются или которое инсценируют герои этих фотографий, — это, очевидно, послание бессознательного. И как таковое оно не позволяет провести границу между перечисленными выше противоположностями: реконструируемая персонажем «первосцена» одновременно есть продукт ретроактивной работы его воображения. В поддержку такого объяснения говорит и то обстоятельство, что отец Крюдсона — психоаналитик, о чем фотограф любит напоминать в своих интервью, рассказывая, к примеру, как подслушивал беседы с пациентами, которые его отец вел на первом этаже их дома. Но, как это ни парадоксально, именно обилие откровенных отсылок к психиатрической тематике вообще делает этот путь толкования малоэффективным. Обращаясь к психоанализу как языку интерпретации, мы лишь повторяем то, что образует часть явного содержания этих произведений. Действительно, тот психоанализ, о котором говорит фотограф и мотивы которого использует в своих работах, — это часть повседневного мира современной Америки, ее видимого фасада.

Грегори Крюдсон.
Без названия.
Из серии «Под розами».
2002—2005

Куда более привлекательным кажется другой путь, на который указывают толкователи, описывающие мотивы психотического поведения как авторефлексивную аллегорию искусства вообще и работ Крюдсона в частности[3]. Ведь действия его героев очень напоминают действия самого фотографа и его съемочной команды, конструирующих фиктивный и по сути эфемерный мир, чтобы затем зафиксировать его с помощью фотографии. Медиум пассивной документации, свидетель событий и фактов оказывается средством продуцирования этих самых фактов — идея, проводимая многими современными теоретиками и практиками фотографии. В контексте творчества Крюдсона она лишается критического пафоса: конструктивная роль фотодокументации рассматривается как нечто естественное, а моделью этой конструктивности служит кино. С этой точки зрения фотографии Крюдсона — это метафоры работы воображения, в рамках которой стирается грань между пассивным созерцанием и активным действием. Его персонажи не кто иные, как художники, и даже их методы суть методы современного искусства — перформанса, лэнд-арта, инсталляции.

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Под розами». 2002—2005

Тема обсессивной креативности неотделима от темы поиска скрытой истины. Часто инсталляция, создаваемая персонажем, является побочным результатом такого поиска, причем поиска, судя по всему, тщетного и погружающего искателя в состояние фрустрации. Снова и снова мы видим отчаявшихся героев, словно заведенных в тупик собственными исследованиями. Возможно, перед нами аллегорическое изображение не только автора, но и зрителя, обреченного искать скрытую истину и испытывать разочарование на этом пути — аллегория неизбежности и одновременно бесплодности поисков того, что Борис Гройс называет пространством субмедиального. Действительно, значительный процент персонажей Крюдсона составляют зрители, а их освещенные лица, равно как и окружающая темнота, наводят на мысль о кино- или телеэкране, тем более что объект осмотра или скорее *просмотра* нам чаще всего не виден.

Настроение тотальной депрессии особенно ощутимо в двух следующих за «Сумерками» сериях — Dream House (2002) и «Под розами» (Beneath the Roses,

[3] См.: Berg Stephan. The Dark Side of the American Dream. Gregory Crewdson, 1985—2005, p. 21; Siegel Katy. The Real World. Ibid. P. 87.

2003—2005). Первая представляет собой сжатый римейк «Сумерек», съемочной площадкой для которого послужил незаселенный дом в Рутленде (штат Вермонт) со всей его обстановкой, а роли исполнили известные актеры Дилан Бейкер, Гвинет Пэлтроу, Джулианна Мур, Уильям Мейси, Филип Сеймур Хоффман. Другими словами, аутентичное место действия — предмет классической документальной фотографии — становится сценой «фиктивных» событий с участием персонажей, чьи лица не просто знакомы зрителю, но вызывают ассоциации с конкретными фильмами. Так, Джулианна Мур, сидящая на постели рядом со спящим партнером, отсылает к фильмам Тодда Хейнса, особенно к его «Спасению» (1995), где актриса сыграла роль домохозяйки, страдающей от неведомого недуга. А персонаж Дилана Бейкера, отчужденно взирающий на собственное семейство, ассоциируется с героем «Счастья» (1998) Тодда Солондза — психоаналитиком и педофилом.

В серии «Под розами» эффект слияния фотографии и кино усиливается за счет того, что Крюдсон начинает использовать дигитальный монтаж, позволяющий объединить в одно целое ряд отдельных кадров. Несмотря на то что внешне пространство такого фотомонтажа гомогенно, степень детализации разных планов изображения превышает возможности прямой фотографии. Это своего рода синхронистический эквивалент кинематографического монтажа.

Одновременно с этим «Под розами» привносит нечто новое в образный и эмоциональный мир Крюдсона. Если «Сумерки» представляли собой фантастический триллер в духе Линча, а Dream House — герметичную драму о психопатологии повседневности, то «Под розами» прочитывается как довольно реалистический образ современной Америки, где обычные для Крюдсона мотивы психологических маний и травм теряют фантастическую окраску и приобретают социально-критическое звучание. Города Новой Англии здесь — это уже не проекция «внутреннего ландшафта», а вполне реальное, детально описанное место проживания персонажей, отрешенность которых

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Под розами». 2002—2005

есть не следствие их встречи с потусторонним, а скорее выражение экзистенциальной и социальной отчужденности. Царящая на улицах этих городов атмосфера запустения одновременно наводит на мысль о конце времен и экономических неурядицах. Возникают неизбежные ассоциации с эпохой Великой депрессии и порожденным ею искусством — в частности, картинами Эдварда Хоппера, самого «кинематографического» живописца XX века, цитаты из которого рассыпаны по всем главным сериям Крюдсона.

Таким образом, кинематографические референции в творчестве Крюдсона комбинируются с живописными, причем последние поддерживаются теми же элементами, что и первые. При этом, в отличие от Джеффа Уолла, своего непосредственного предшественника, Крюдсон редко прибегает к буквальному цитированию источников. Его реплики носят более завуалированный и обобщенный характер, что, впрочем, не мешает распознать их классические прототипы: Мадонну с младенцем, раскаяние Магдалины или стигматизацию святого. Это не пастиши, а современные переложения классической живописной иконографии. Особенно часто Крюдсон использует атрибутику Vanitas — темы, образующей аллегорический подтекст огромного множества произведений эпохи барокко. У Крюдсона эта тема появляется в образе стареющей женщины в окружении цветов или девушки перед зеркалом. А в более широком плане мысль об уязвимости, хрупкости и обреченности гармонически упорядоченного физического мира, равно как и бесплодности человеческих трудов, красной нитью проходит через все проекты Крюдсона — вплоть до недавней серии черно-белых фотографий «Святилище» (Sanctuary, 2010), демонстрирующих заброшенный киногород «Чинечитта».

Но даже отвлекаясь от иконографии этих работ, их трудно назвать фотографиями в собственном значении слова — по сути это произведения компьютерной графики или (учитывая внушительный размер) компьютерной живописи. Отдаленный предшественник такого искусства — Оскар Густав Рейландер, английский художник и фотограф XIX века, создававший методом комбинированной печати многоплановое, «картинное» пространство, преодолевающее частный характер фотоснимка. Для своей работы «Два образа жизни», моралистической аллегории, выполненной в стилистике академической живописи, Рейландер использовал около тридцати негативов. В работах из цикла «Под розами» использовано от сорока до пятидесяти кадров, сведенных вместе на компьютере, а стиль этих фотокартин близок традиции, в наши дни ассоциирующейся с домодернистской эпохой. Это тщательно выполненные фигуративные композиции с выраженным нарративным началом, сюжетной основой для которых служит общеизвестная кинематографическая мифология — своего рода субститут античных и библейских мифов, составлявших базу классической живописи.

Это последнее соображение позволяет предположить, что привлекательность кино для современного искусства объясняется этой его ролью мифологии или даже религии наших дней. Кино превратилось в универсальный язык и свод общечеловеческих смыслов.

Но такой ответ лишь добавляет еще один вопрос к тем, что были сформулированы выше. С каких это пор современное искусство стало искать опоры в общепонятном и рассказывать истории, основанные на универсальных текстах нашей эпохи? Не является ли это лишь капитуляцией модернизма, заключающего пакт о сотрудничестве с массовой культурой?

Действительно, Крюдсон демонстрирует толерантность к массовой культуре — как современной, так и относящейся к тем временам, когда само понятие «массовая культура» только входило в обращение.

С одной стороны, описанная выше фантасмагорическая трактовка реалистических сюжетов очень близка телевизионным сериалам последнего десятилетия, где мы постоянно обнаруживаем то же специфическое сочетание. Когда телеканал AMC выпустил рекламный плакат к третьему сезону «Безумцев» (Mad Men, 2009) с главным героем, сидящим посреди полузатопленного офи-

са, многие справедливо сочли, что этот образ прямо или косвенно инспирирован фотографиями Крюдсона. И хотя на уровне буквального сюжета фильма он никак не поддержан, есть безусловное родство между работами Крюдсона и рассказом о буднях рекламного агентства 60-х годов, решенным в стилистике «Твин Пикс», этаким «производственным романом тайн». Подобные «крюдсонизмы» можно легко найти и в других телесериалах последнего времени. Сам Крюдсон выполнил работу для телевидения — рекламный плакат к сериалу «Клиент всегда мертв» (Six Feet Under, телеканал HBO, 2005).

С другой стороны, Крюдсон выступает с апологетической лекцией, посвященной Норману Рокуэллу[4] — американскому художнику, чье имя превратилось в синоним сентиментального кича. В ней Крюдсон в числе прочего дает следующую забавную характеристику собственному творчеству: «Норман Рокуэлл встречается с Норманом Бейтсом»[5]. Встреча коммерческого иллюстратора, автора веселых картинок из жизни американской провинции, с одним из обитателей этой провинции, страдающим раздвоением личности психопатом, персонажем любимого фильма теоретиков постмодерна вроде Джеймисона и Жижека, является одновременно встречей авангарда и кича, а также медиума живописи и медиума кино. Об этой двойной встрече я и хочу поговорить в заключительной части этой статьи.

Обратимся снова к фотографиям Крюдсона. При всей своей литературности и кинематографичности, они по сути бессобытийны: это всегда изображение моментов, которые либо являются итогом неких неизвестных нам событий, либо имеют шанс к ним привести. Так или иначе, в момент, когда камера зафиксировала героев, они бездействовали. Порой невозможно в точности сказать, «в какую сторону» следует достраивать цепь событий. На одной фотографии из серии «Под розами» мы видим мужчину, стоящего в выкопанной им яме и со всех сторон окруженного чемоданами и коробками, которые он — так поначалу кажется — оттуда извлек. Но тут же нас начинают одолевать сомнения: размер ямы явно не соответствует объему багажа. Возможно, герой не откапывает, а, наоборот, собирается закопать нечто? Между тем выбор одной из интерпретаций влечет за собой ту или иную череду концептуальных следствий. Либо речь идет о поисках скрытой истины, за которую субъект, так сказать, не несет ответственности, либо, напротив, перед нами метафора целенаправленного создания такой истины путем утайки.

Собственно, все это и придает этим фотографиям своеобразную кинематографичность. Время, в котором разворачиваются основные события и где явный сюжет фотографии получает свое виртуальное разрешение, вынесено за скобки, а потому оказывается предметом пристального внимания. Однако, пытаясь реконструировать эти события, мы сталкиваемся с принципиальной двусмысленностью. Воображаемый фильм, в который мы в силу структурной необходимости стремимся развернуть фотографию, может быть прокручен в любом направлении. Парадоксальным образом, реконструкция темпоральности приводит к ее устранению. По словам самого фотографа, он добивается ощущения, будто вещи пребывают вне времени[6]. Правильнее было бы сказать, что эффект безвременья означает суммирование сменяющих друг друга мгновений, из которых состоит фильм, в одном моменте — не столько неподвижном, сколько длящемся. Другими словами, перевод филь-

---

[4] Лекция была приурочена к проходившей в Музее Нормана Рокуэлла в Стокбридже (Массачусетс) выставке Norman Rockwell: Behind the Camera, посвященной теме влияния Рокуэлла на фотографию и фотографии на Рокуэлла. Помещение Рокуэлла в фотографический (читай — модернистский) контекст явно свидетельствует о попытке пересмотреть его репутацию.

[5] См. видеозапись фрагмента лекции: http://www.artbabble.org/video/nrm/gregory-crewdsons-norman-rockwell-moment. Норман Бейтс — персонаж фильма «Психоз» (1960) Альфреда Хичкока.

[6] Цит. по: G r a n t Annette. Lights, Camera, Stand Really Still: On the Set With Gregory Crewdson. — http://www.nytimes.com/2004/05/30/arts/art-lights-camera-stand-really-still-on-the-set-with-gregory-crewdson.html?pagewanted=all&src=pm.

ма в фотографию позволяет обнаружить его сущностное качество. Такая медиальная авторефлексия имеет мало общего с массовой культурой и скорее развивает принципы авангарда.

В то же время прерванная или отсроченная событийность связывает работы Крюдсона с проблематикой классической живописи. Я имею в виду вопрос, которым задавался Лессинг в своем трактате «Лаокоон...»: коль скоро живописец, в отличие от поэта, ограничен рамками одного момента, какой именно эпизод в развитии сюжета следует предпочесть? Ответ гласит: предпочтительно изображать не кульминационный момент действия, а момент ему предшествующий либо за ним следующий. Основная причина такого выбора состоит в том, что человеческое воображение движется в сторону повышения, а не понижения интенсивности. «Показать глазу... предельную точку аффекта — значит связать крылья его фантазии»[7], в то время как выбор фазы до или после располагает к домысливанию самого интересного.

Современному читателю Лессинга, чей «глаз» инфицирован модернизмом, вся эта аргументация кажется довольно остроумной, но лишенной практического интереса. Модернизм перенес центр тяжести с события, запечатленного на картине, на событие самой картины — событие живописи или событие как радикальное обновление традиции. В силу этого нормативные рекомендации Лессинга утратили свою силу. Но Крюдсон довольно точно этим рекомендациям следует. Стоит поинтересоваться: в чем же их смысл?

Этот смысл напрямую связан с основной идеей «Лаокоона...», состоящей в том, что живопись и поэзия, хотя и репрезентируют одну и ту же реальность, отражают разные ее аспекты. Предметом живописи являются тела, расположенные в пространстве, предметом поэзии — действия, разворачивающиеся во времени. Однако, как доказывает автор «Лаокоона...», изображая один из аспектов реальности в качестве своего непосредственного объекта, искусство «опосредованно» изображает и другой[8]. В этом и состоит функция «плодотворного момента» в живописи: он позволяет зрителю реконструировать действие. Или, другими словами, анимировать статичную картину. То, что изображает Крюдсон, — это плодотворные, хотя и глубоко двусмысленные моменты, намекающие на возможность продолжения действия в том или ином направлении и тем самым активизирующие работу воображения.

Но это не единственная и не самая точная их характеристика. Как мне представляется, Крюдсон своими фотокартинами воскрешает проблему, которая, как утверждает американский историк искусства Майкл Фрид, приобрела настоятельность как раз во времена Лессинга, хотя и в другой стране, а именно во Франции[9].

Практически все герои Крюдсона изображены в момент глубокой и сосредоточенной погруженности в то или иное состояние или занятие — размышление, созерцание или поиски. Часто это состояние означает уединение и изоляцию от внешнего мира. Бодрствующий персонаж, застигнутый ночью, в спальне, рядом со спящим партнером, — один из излюбленных его мотивов. Другим примером служат эротические сюжеты, где действие, напротив, происходит под открытым небом, что лишь подчеркивает отсутствие посторонних глаз. При этом любовники Крюдсона совершенно отрешены друг от друга, каждый погружен в свои личные переживания.

Такого рода мотивы — Фрид называет их мотивами абсорбции — распространились во французском искусстве в середине XVIII века и продолжали играть в нем важную роль и в дальнейшем. По мнению Фрида, тема абсорбции

---

[7] Лессинг Готхольд Эфраим. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 91.
[8] Там же, с. 188.
[9] См.: Fried Michael. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988; Fried Michael. Courbet's Realism; Fried Michael. Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

явилась ответом на главную проблему, занимавшую передовое искусство того времени, — проблему театральности. Стремление придать картине абсолютное единство и независимость от внешнего контекста вело к требованию показывать мир и человека в их автономном бытии, исключив из изображения любые элементы позирования и демонстративности. А это означало отрицание того очевидного факта, что картина создается в расчете на чей-то взгляд и предполагает наличие стороннего наблюдателя. «Необходимо было заставить забыть о его (зрителя. — *А.Ф.*) существовании, отрицать его присут-

Грегори Крюдсон. Без названия. Из серии «Под розами». 2002—2005

ствие, удостоверить как некую данность, что он не берется в расчет. [...] не было более эффективного способа для достижения этой цели, чем избрать в качестве сюжета поступки и переживания мыслящих существ, которые в принципе вполне могли бы обнаружить осведомленность в факте присутствия зрителя, а затем предотвратить или ликвидировать любые свидетельства такой осведомленности»[10].

Перед документальной фотографией традиционно стояла несколько иная, чисто техническая проблема: автономное бытие ее объекта сомнений не вызывало; важно было найти способ эту автономию не нарушить, запечатлеть вещи такими, каковы они на самом деле, застать жизнь врасплох или во всяком случае в ее аутентичном виде. Превращая фотографию в картину, Крюдсон одновременно перемещает ее в гравитационное поле традиционно живописной проблематики, заново решает вопросы, над которыми в свое время билось искусство.

Как показывает Фрид, абсорбция была не единственным и не самым радикальным вариантом ответа на эти вопросы. Французской живописи конца XVIII—XIX веков требовались все более сильные средства детеатрализации, которые тем не менее оказывались недостаточными для решения этой задачи. Так, «Плот Медузы» Жерико в остроумном истолковании Фрида пред-

[10] Fried Michael. Absorption and Theatricality. P. 104.

ставляет собой выражение отчаянной и заведомо обреченной попытки убежать от зрителя. Напротив, Курбе предлагает положительное решение этой проблемы. Практически каждая его картина, считает Фрид, есть не что иное, как автопортрет, хотя и небуквальный. К примеру, «Дробильщики камня» демонстрируют нам художника за работой: фигура рабочего с молотом обозначает правую руку художника (с кистью), а его помощник с корзиной щебня — левую (с палитрой). Художник, понимаемый как первый зритель собственной картины, символически перемещается в эту картину. «От взгляда такого зрителя картина виртуально в полной мере ускользает, — комментирует Фрид, — теперь нет никого, кто смотрел бы на нее, потому что зритель, стоявший перед картиной, воплотился или растворился в ней»[11].

К фотокартинам Крюдсона этот случай имеет непосредственное отношение. В некоторых из них обнаруживается нечто среднее между стратегией абсорбции и стратегией виртуального самоустранения художника-зрителя. Как уже отмечалось, многие персонажи Крюдсона по сути являются зрителями, поглощенными открывшимся им и обычно невидимым для нас зрелищем. Сейчас я хочу особо выделить работы, связанные с темой вины и стыда — чувств, которые испытывает обнаженная (разоблаченная) девушка под взглядом своей матери. Можно понимать их как «чувства» самой картины, обнаруживающей существование зрителя в качестве неустранимого и притом глубоко дискомфортного момента своего существования. Однако, комментируя таким образом взаимоотношения между картиной и зрителем, Крюдсон одновременно предлагает определенное решение проблемы театральности: он переносит зрителя внутрь картины, делает его фигуру интегральной частью живописной структуры и тем самым нейтрализует в качестве фактора театрализации. С максимальной изощренностью эта уловка реализована в фотографии, где расположенная спиной к зрителю мать пристально смотрит на стоящую в дверном проеме за ее спиной дочь. Фигура девушки находится за пределами кадра, но появляется в зеркале, перед которым сидит старшая женщина, — типично кинематографический и типично антитеатральный прием опосредованной демонстрации. При этом и лицо матери видно (сразу в двух ракурсах) благодаря тому же самому зеркалу. Другими словами, зритель (мать) оказывается частью рассматриваемой им картины, а удвоение указывает на тотальность оптического диапазона такой картины, не оставляющей зрителю внешней позиции.

В трилогии Фрида проблема театральности и ее преодоления рассматривается в перспективе происхождения модернизма. Но можно взглянуть на нее и иначе — в перспективе классического искусства. Ведь тема абсорбции не была изобретением XVIII века. Она составляла часть реалистической, караваджистской, традиции в искусстве предыдущего столетия. В картинах самого Караваджо, а также Рембрандта, Жоржа Де Латура, Вермеера, «малых голландцев» мотивы отрешенной медитации, молитвы, чтения, игры в карты, музицирования, сна способствуют формированию иллюзии «реального мира», существующего автономно не только в пространстве, но и во времени — времени действия, а также (что важнее) событийно «разреженном» времени рефлексии, движения мысли, времени как таковом. Эти мотивы сообщают картине измерение длительности, раздвигающей рамки одного момента, репрезентацией которого вынужден ограничиться живописец.

И тут я подхожу к своему главному тезису. Классическая живопись имела характер синтетический в том смысле, что она не сводилась к чисто живописным, пространственно-пластическим аспектам, а стремилась воссоздать действие и время[12]. При этом она либо склонялась в сторону драматической концепции, показывая персонажей, совершающих те или иные значимые

---

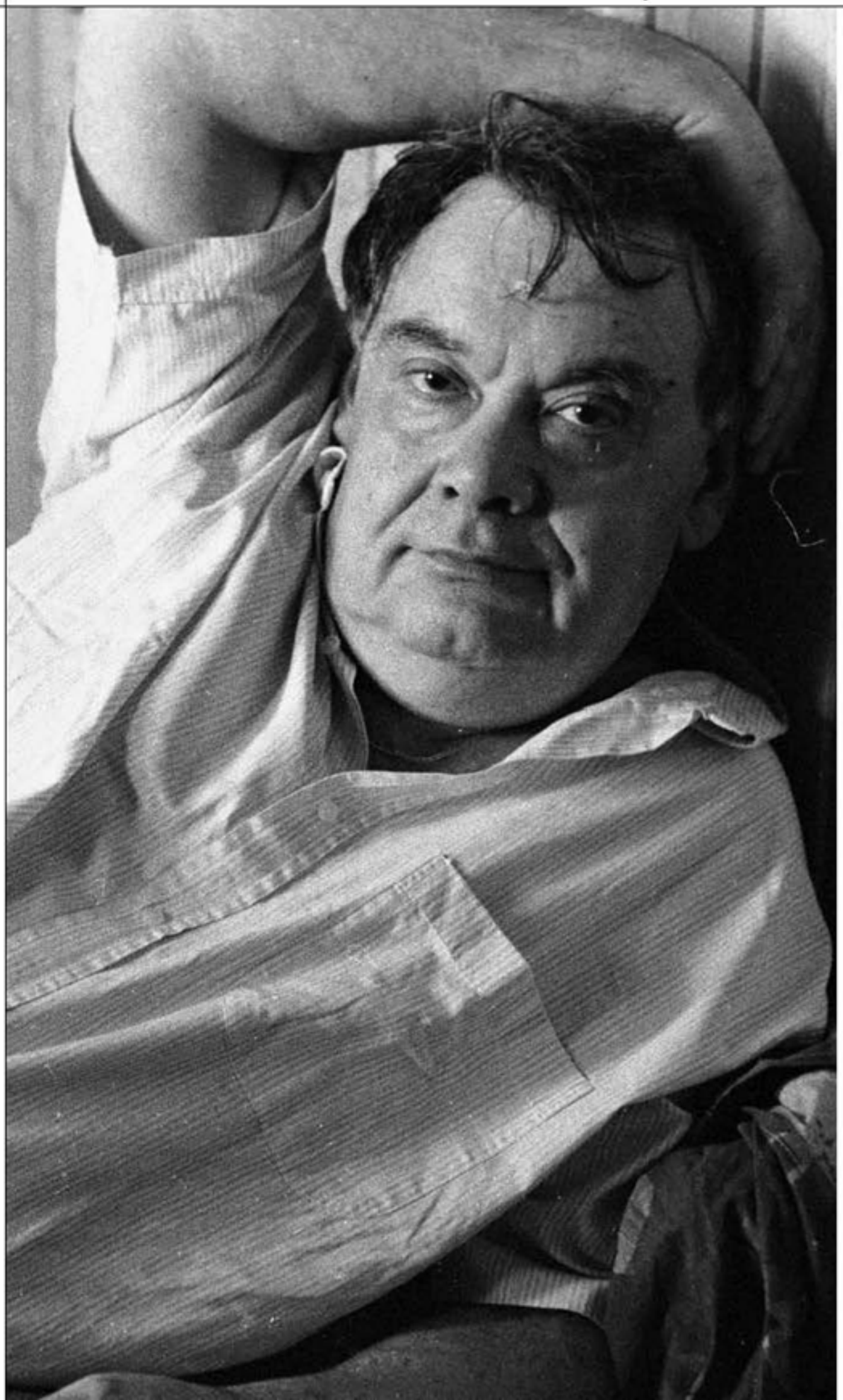
[11] F r i e d Michael. Manet's Modernism... P. 262.

[12] См. подробнее: Ф о м е н к о Андрей. Лаокоон: новый, исправленный. — «Искусство кино», 2011, № 6.

действия, либо шла по более эффективному пути, состоявшему в репрезентации *бездействия*. Коль скоро, как утверждал Лессинг, искусство должно оставлять воображению зрителя свободное поле, то в последнем случае это поле оказывается максимально просторным. Изображая лицо апостола Петра, сознающего, что сбылись слова Иисуса, Рембрандт показывает не просто одно из событий, описанных в евангельском тексте. Он, если угодно, изображает *все* новозаветные события, как предшествующие отречению Петра, так и следующие за ним. Точно так же Крюдсон, показывая мужчину в офисном костюме, стоящего под дождем с разведенными в недоумении руками, изображает *все* возможные варианты популярного нарратива о личностном кризисе, знакомого нам по множеству книг, фильмов и сериалов. Исключая из своих работ буквальную диахронию, фотограф получает возможность дать ее концентрированное воплощение.

В эпоху, когда модернистская парадигма исчерпывает себя, искусство снова «припоминает» возможности, от которых оно отказалось или которые сами в свое время были исчерпаны и отошли в ведение массовой культуры. Эти возможности стали своего рода бессознательным модернизма — вытесненным и, как утверждали теоретики и практики исторического авангарда, непристойным желанием мимесиса, репрезентации и наррации[13]. С этой точки зрения абстрактная живопись есть не что иное, как результат самоослепления живописца, наказывающего себя за это желание и одновременно исключающего его в дальнейшем, поскольку в живописи самоослепление тождественно самокастрации. Красноречивыми документами такого Эдипового жеста служат «*духовное* искусство» Кандинского, «Черный квадрат» Малевича, «живопись плюсов и минусов» Мондриана, монохромные картины Эда Рейнхардта. Вопреки популярному мнению, гласящему, что художественный авангард есть манифестация эстетической свободы, вседозволенности и, следовательно, десублимации, следует, напротив, рассматривать его как жесточайшую цензуру, которой подвергается «естественное» желание. Его выявление в работах таких современных художников, как Грегори Крюдсон, — по-своему не менее радикальный жест, чем редукционистские опыты авангарда. Из перспективы наших дней это желание неотделимо от медиума кино, в котором оно нашло свое продолжение и развитие. А фотография оказывается местом, где история живописи и история кино пересекаются.

[13] См.: «Живопись была галстухом на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивающим разбухший живот ожиревшей дамы». — М а л е в и ч Казимир. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1. М., 1995, с. 28.



Алексей Герман
Фото Юрия Роста

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

Изгоняющий дьявола

БЕСЕДУ ВЕДУТ СЕРЖ ТУБИАНА, ШАРЛЬ ТЕССОН, ГИ ЗЕЛИГМАН

— Когда мы встретились с вами в 1989 году в Санкт-Петербурге, который тогда еще назывался Ленинградом, вы рассказали о замысле вашего фильма «Хрусталев, машину!». Сегодня вы приехали, чтобы представить его в Париже. Как прожили вы эти десять лет, во время которых Россия эволюционировала гораздо быстрее, чем вы: пока вы делали фильм, страна очень изменилась...

Алексей Герман. Эта эволюция началась с борьбы за демократию. Затем вся демократия выродилась в стрельбу из говнометов. Все стали качать дерьмо пожарными шлангами и вымазались с ног до головы. И это мы стали называть демократией. Из народного голосования, народного волеизъявления получилось одно дерьмо. Демократы обрушивались на коммунистов, коммунисты — на демократов. Потом мы узнали, что все разворовано. Вернулись к исходной точке. Теперь убивают демократов одного за другим. И все прекрасно знают, что никто никогда не арестует виновных. Крайне правые — теперь они левые — возвращаются во власть. Могли ли мы себе представить, что сегодня в России пятнадцать процентов населения будут симпатизировать Сталину! Гитлер тоже истреблял другие народы, но Сталин-то истреблял свой собственный. Как это можно забыть?

— Создается впечатление, что в своем фильме вы хотели в жанре притчи или фарса представить повседневную жизнь народа при Сталине.

Алексей Герман. Нас совершенно не интересовал ни Сталин, ни данный политический период. Мы хотели сделать фильм о России, а Сталин — это крайняя точка в истории страны. Ленин не менее важен, но он просто более устарел. Можно было бы взять и эпоху Ленина...

— Да, но вас при Ленине еще не было...

Алексей Герман. ...и не такая уж большая это была бы разница. Можно было бы сделать фильм о времени Петра Великого. Это всегдашнее несчастье России: в ней обожают тиранов и отталкивают людей прямых. В истории России нет ни одного убитого тирана, в то время как цари, скорее, благорасположенные к гражданам и к тому же предлагавшие реформы, которые

«Искусство кино», 1999, № 6. Публикуется с сокращениями.

«Хрусталев, машину!», режиссер Алексей Герман

этим гражданам должны были принести облегчение участи, становились жертвами убийц или уходили, как уходит мой герой Генерал, — жить где придется и как придется. Надо помнить, что Россия не Европа, она занимает промежуточное положение: «физически», телом, что ли, она похожа на Европу, но внутренне близка к Азии. Демократию здесь презирают, она только злит и раздражает. Так говорю не я один, так говорили поэты. Достоевский родился в России, но должен был пройти через каторгу. Все поэты поколения моего деда были убиты. Сломаны были практически все крупные художники поколения отца. Борис Пастернак не был ни убит, ни отправлен в ГУЛАГ, но он умер от страха, получив Нобелевскую премию. Страна такая. Я видел рисунки Достоевского, изображающие его персонажей, все они были уродами. Когда он написал: «Красота спасет мир», — он думал преимущественно о внутренней красоте и потому рисовал уродов. Иероним Босх больший реалист, чем Рубенс. Если мы проанализируем себя, присмотримся к себе попристальнее, то убедимся, что мы достаточно уродливы. Особенно я...

Вот все эти соображения об истории страны и ее социальной психологии и побудили нас сделать фильм о несчастной судьбе России, о насилии, лжи и в то же время о тотальном всепрощенчестве. Все прощают, все плачут, все друг друга жалеют. Мы не хотели вести линейное повествование о приключениях Генерала: как его преследовали, изгоняли, как пришел иностранец, как он хотел ему помочь, как его убили, как мальчик донес, как он выдал своего отца... Мы хотели воспользоваться формой, разработанной великими писателями, великими художниками. Мы все знаем, что Босх писал преимущественно образы ада. Но у него были и великолепные портреты, запечатлевшие прекрасные лица. Все перемешано.

— У нас не создалось впечатления, что речь идет о детском кошмаре — о чудовищной жизни взрослых, какой она запомнилась ребенку.

Алексей Герман. Значит, я где-то ошибся, ведь ребенок — это я сам. Речь идет о моих детских трагедиях.

— Но если фильм, как вы говорите, рассказан с точки зрения ребенка — это подтверждает и закадровый голос, — то как объяснить наличие в нем некоторых важнейших событий, свидетелем которых мальчик быть не мог?

Алексей Герман. Как мальчик мог вообразить, что Генерал поставит себе на голову стакан с водой? Это фантазия. Мальчик нафантазировал или увидел во сне жизнь Генерала. Но мы должны были сделать так, чтобы зритель в это поверил. Мы следуем определенной логике событий... и думаем, что мальчик так же представлял их себе.

— Вы сказали, что фильм имел в виду не конкретного тирана, но тип тирана, который родился и прижился на Руси. Можно ли в таком случае сказать, что фильм не представляет собой специфической критики сталинизма? Может быть, это и сбило с толку зрителей в Канне?..

Алексей Герман. Нет, в известном смысле этот фильм направлен против конкретного тирана — Сталина. Так как именно при этом режиме можно было схватить генерала, врача и засунуть ему ручку от метлы в анальное отверстие. Половина зрителей, смотревших фильм, просто не понимают, почему с героем так поступили, и считают, что автор чего-то не договорил, что-то упустил. Этот режим истязает Генерала, низводит его до животного состояния, а он все принимает. Вплоть до того момента, когда тиран умирает. Возникает действительно бредовая ситуация. Сталин — незадолго до смерти — отправил в ГУЛАГ всю элиту советской медицины. Это было дело о так называемом «заговоре убийц в белых халатах», направленное против врачей-евреев. Вся эта элита, и прежде всего кардиологи, была в ГУЛАГе. Сталин, страдавший гипертонией, сам себя лечил по медицинскому учебнику.

— От чего умер Сталин?

Алексей Герман. От кровоизлияния в мозг. Поэтому Генерала привезли из тюрьмы как специалиста по болезням головного мозга. Думали, что он сможет сделать операцию и удалить кровяной сгусток, тромб. Сегодня такую операцию можно было бы произвести. Но мозг Сталина был уже мертв к тому моменту, когда у его постели оказался Генерал.

— Вы сняли Сталина лежащим...

Алексей Герман. Генерала привезли в последний момент. Мы как раз стремились создать очень сильный образ тирана. Ведь у его ног была половина мира. И Франция в том числе, не в обиду вам будь сказано.

— Мои родители плакали, узнав о смерти Сталина!

Алексей Герман. А мой отец бегал по своему кабинету, повторяя: «Сдох, сдох мерзавец, хуже уже не будет!» Мой отец, писатель, был однажды приглашен на завтрак к Сталину, пил с ним водку, имел Сталинские премии, ордена, медали. Но тогда, в начале 50-х, он уже понимал, что это был дьявол. Он знал его лично.

Ги Зелигман. Вернемся немного назад, потому что на один вопрос ты по-настоящему не ответил. Этот фильм, конечно, был плохо принят в Канне, потому что люди не поняли, разоблачаешь ли ты сталинский режим.

Алексей Герман. На каждого идиота не угодишь. Разве я могу оправдывать этот режим, если я показываю в фильме главного героя, ассоциирующегося с образом моего отца, которого подвергают пыткам, вынуждают сосать член уголовника, низводят до скотского состояния? Разве я пытаюсь оправдать Сталина? Нет. Я пытаюсь показать, что происходило с людьми и с самим тираном перед его смертью. Кто этот тиран? Старикашка, умирающий в собственном дерьме.

— Только что вы говорили, что Россия хотела осуществить эксперимент с демократизацией, но что вашей стране этот путь не подходит. Хотели ли вы этим сказать, что любить государство, уважать его законы непременно означает у вас любить вождя или боготворить образ отца? Неизбежно ли тождество отца народов и тирана?

Алексей Герман. Да, именно это я и хотел сказать в фильме. Я думаю, что Россия более расположена к монархии, к тирании, чем к демократии. Мне трудно так говорить, потому что я люблю эту страну. Но у нас плохо заканчивается любой исторический эксперимент. Не все осмеливаются это признать.

— Вы хотели защитить образ отца, противопоставляя его образу отца народов?

Алексей Герман. Конечно. Отец в фильме — человек, хотя и со своими недостатками. Он алкоголик, он бросает семью, сына ради собственного счастья. Но это смелый человек.

— Такое чувство, что двойник Генерала выполняет не столько драматургическую функцию как персонаж, необходимый для развития фабулы повествования: он призван, видимо, обозначить символ — у ребенка два отца, биологический и символический, причем последний — чистый продукт государства.

Алексей Герман. Я не смогу вам это объяснить, как не смогу объяснить историю с двойником. Как говорят в России: «Когда ссышь, два пальца мочишь». Генерал говорит в какой-то момент: «Мне состряпали двойника, чтобы трибуналу было легче ломать комедию». В России все знают, что когда во

время процессов от обвиняемых не удавалось получить признания с помощью пыток, на место настоящих обвиняемых ставили двойников, которые признавались во всем. Солженицын пишет, что режим был весьма охоч до больших зрелищных процессов. До зрелищ вообще, до спектаклей. Власти, органы очень любили подослать к вам какого-нибудь странника, просящего приюта. Он проводил у вас две или три ночи в разговорах о Боге, а через два дня он же вас и арестовывал.

Вы понимаете, цель этого «театра» была напугать Генерала. Все прошло «хорошо», он испугался: он понял, что если к нему в госпиталь без его ведома подсаживают двойника, то значит, готовится заговор. Недавно я прочел описание ареста одного человека. Его избивали и пытали. Он отказывался признать себя виновным. Наконец следователь ему сказал: «Извини, ты действительно невиновен, и я прошу тебя только об одном: я тебя отпускаю, мы остаемся друзьями, я отвожу тебя домой». Он отвез его к нему домой, поднялся с ним по лестнице, и в момент, когда этот человек поднес руку к кнопке звонка, следователь произнес: «А теперь подпиши протокол». Подписал без звука. И его снова забрали в тюрьму, где он просидел десять лет. Потому что именно в тот момент, когда он собирался позвонить, он и признал себя виновным.

Фильм рассказывает о людях: о моем отце, о моей матери, о нашем шофере, о нашей домработнице. Я хотел, чтобы после моей смерти что-то осталось на земле. Мир, который был вокруг меня и во мне, перестанет существовать. И единственный способ сохранить этот мир — оставить его на куске кинопленки. Даже если это мир придуманный и искаженный. Действительно, во второй половине фильма мы многое придумали — коллизии, образы должны были сгустить, укрупнить то, что было в реальности. К этой реальности, к этому миру мы испытывали одновременно любовь и ненависть. Потому что в нем было все — и красота, и ужас.

Многое, как я сказал, выдумано. Так, я никогда не доносил на своего отца в КГБ. Это чистая выдумка. Никто не убивал Линденберга, шведского журналиста. Он умер естественной смертью. Генерал у нас носил фамилию Глинский — это фамилия моей тети. В последний момент я испугался и поменял ее на Кленский. Есть в фильме персонажи с фамилиями, позаимствованными у умерших либо живых людей, вполне реальных. Я оставил в фильме имена нашей домработницы Нади, ее сына Бори, которого она родила от одного немца. Они все время дрались с нашим шофером Колей. С детства я помню реплику, обращенную к Наде: «В 42-м ты была беременна, но от кого?» Из-за того немца Надя побывала в тюрьме. Она обожала моего отца, очень любила меня и презирала мою маму. Ее любимая фраза: «Плевать я на вас хотела!»

— Думаете ли вы, что когда-нибудь будет создана настоящая история сталинизма?

Алексей Герман. Может, через сто лет кто-то напишет всю правду о том времени, не раньше. Петр Великий был великим мерзавцем, но еще и сейчас об этом не решаются говорить. При том, что так или иначе он истребил треть населения России.

— Как строится ваша кинематографическая стратегия?

Алексей Герман. Практика часто опрокидывает все стратегические замыслы. «Проверку на дорогах» мы сняли в традиционном стиле — как вестерн. Этот фильм не понравился, он был воспринят как политическое кино, запрещен, пятнадцать лет пролежал на полке. А снят он, как какой-нибудь фильм Скорсезе: нормальная, привычная поэтика, линейное повествование. Может быть, немного похуже Скорсезе. Или получше, не знаю. «Хрусталев, машину!» я не

мог снимать таким образом. И даже «Моего друга Ивана Лапшина» тоже не мог. «Хрусталев...» не позволял мне снимать в традиционной манере. Разбивка на эпизоды возможна, когда ты, автор, находишься над материалом, когда ты ведешь рассказ. В этом фильме я хотел быть внутри истории, а не над ней. Так что мы попытались осуществить это проникновение внутрь происходящего. Оказалось, что это очень сложно. Надо было строить большие многоплановые и многофигурные композиции, использовать длинные панорамы, в которых все актеры должны были работать одновременно. Поскольку две трети исполнителей были непрофессионалами, я должен был учить их ремеслу. Кино — это искусство, основанное на крупном плане и на ритме. Было очень сложно построить фильм так, чтобы все, что происходит, было связано между собой: школа, мать, отец... Это была работа на износ. Я уже не мог бы ее повторить. Достаточно было одному актеру ошибиться или камере вздрогнуть, и приходилось все начинать сначала. Мы потратили два месяца на то, чтобы преодолеть дрожание камеры.

«Хрусталев, машину!»

— *Вы использовали Steadycam?*

Алексей Герман. Нет, все было снято вручную. Мы не смогли бы этого сделать со Steadycam. Мы сохранили только один коротенький кусочек сцены, снятый Steadycam: когда задерживают маленького психа.

— *И, однако, все интерьерные сцены — в квартире и даже в госпитале, в начале...*

Алексей Герман. Для этих сцен мы взяли четыре автомобильных колеса, сколотили платформу и установили на ней маленький кран. Такое впечатление, что это снято с плеча, но камера была закреплена на шесте. За исключением еврейской коммуналки, все помещения были построены в павильоне студии. Построить декорацию или оплатить съемки в естественном интерьере — это одно и то же, те же деньги. Но технологически в павильоне проще устанавливать свет, подвозить аксессуары, актеров. Правда, цены на все подско-

чили. У нас все теперь дороже, чем в Польше или в Венгрии. Зато большое преимущество — людям можно не платить.

Ги Зелигман. Я часто видел, как ты снимаешь. Ты неделями репетируешь один план-эпизод. Но ты никогда не смотришь в глазок камеры. И никогда не просматриваешь отснятый материал. В какой момент ты понимаешь, получился план или не получился?

Алексей Герман. Я просматриваю отснятый материал. Но я действительно никогда не смотрю в глазок кинокамеры, потому что я доверяю своему оператору. Это мое второе «я». Если это не так, я с ним не работаю. До начала съемок мы разговариваем в течение трех месяцев, рисуем каждый план, снимаем короткие планы. Плюс ко всему в России никто не любит работать. Как только ты заглянешь в глазок, главный оператор тут же с невероятной радостью переложит на тебя всю ответственность. И дальше я уже ничего не смогу с ним сделать, хоть убей... Когда я не смотрю в камеру, трясется он, так как вся ответственность на нем. Если я посмотрю в камеру хоть один раз, оператор перестает быть художником и становится исполнителем. А так — он художник, автор, который должен приспособиться к моему ви́дению: его взгляд должен быть таким же, он должен страдать, как я, и, как я, трястись.

— Это ваш двойник.

Алексей Герман. Да, и он должен меня бояться. А если я буду смотреть в камеру, он больше не будет меня бояться. Он мне ответит: «Так ведь ты тоже смотрел».

— Это похоже на тиранию.

Алексей Герман. После тридцати лет работы к этому приходишь. Кино не любит добрых. Вот собрались десять человек. Все читают сценарий. Все тебя любят, все с тобой согласны, все заодно. Однажды ты произносишь: «Мотор! Начали!» — и все уходят. Ты остаешься один. В этот момент тебе нужна палка, чтобы всех колотить, чтобы у них трещали ребра и чтобы каждый бежал туда, куда тебе надо. А иначе ты погиб. Фильм может быть сделан без режиссера. Главный оператор будет снимать, актер — играть, монтажница потом склеит, продюсер даст ей указания. Для трех четвертей фильмов, которые показывают в кино и на телевидении, режиссер не нужен. Не стану скрывать, что в моей группе меня боялись, хотя я не чудовище.

— Можете ли вы объяснить выбор черно-белого изображения?

Алексей Герман. Ваша мать жива?

— Да.

Алексей Герман. А ваш отец?

— Тоже.

Алексей Герман. У вас есть родные, которые умерли?

— Да.

Алексей Герман. Закройте глаза. Представьте себе этих людей в цвете. У вас ничего не получится. У воспоминаний нет цвета. Можно попробовать снять их в цвете. Иногда кажется — красиво, но уже через триста метров понимаешь, что портишь фильм. Странно, но цвет убивает реальность. Конечно,

некоторые вещи можно снимать в цвете: облака, зиму, северное море. Можно сделать в цвете приключенческий фильм на средневековом материале. Но нужно поймать цвет. «Рим Феллини» — это черно-белый фильм или цветной?

— Цветной. Первый план фильма, огромная пробка машин, в цвете.

Алексей Герман. А у меня сохранилось чувство, что он черно-белый. Это лучший фильм из всех, какие я знаю.
Ги Зелигман. Когда мы начинали делать фильм, ты хотел иметь черно-белое изображение с пятнами цвета. Я даже спрашивал у Франсуа Эда, который реставрировал копию «Праздничного дня» Жака Тати, как это сделать. В конце концов мы должны были от этой затеи отказаться: оказалось, что это слишком дорого. А почему ты так хотел?
Алексей Герман. Потому что эти инкрустации цвета должны были подчеркнуть качество черно-белого изображения, усилить его.
Ги Зелигман. Ты снял пробуждение Алексея в цвете.
Алексей Герман. Снял. И попробовал сделать то же в сцене с грузовиком. Но получилось менее сурово, хотя главный оператор Владимир Ильин прекрасно работает с цветом.

— В фильме почти все время идет снег, все как бы рисуется на белом фоне. Кроме того, снег заглушает звук. Не слышен шум автомашин...

Алексей Герман. Россия — это страна снегов. Снег идет не всегда, но когда люди вспоминают о России, они чаще думают о снеге, чем о лете. Что же касается звуков, то тут у нас был особый замысел. Мы смотрели «Андрея Рублева» десяток раз, но не слушая того, что говорят герои. На одиннадцатый раз, когда я прослушал текст, фильм перестал мне нравиться. Кино — это пластическое искусство, искусство поэзии, но не искусство текста. Однако без текста тоже нельзя обойтись, значит, в фильме нужны несколько фраз, которые запомнятся. Все остальное — звуки. Мы постарались подобрать сочетание звуков, создать плотную звуковую завесу, среду, откуда время от времени вырываются нужные реплики. В конце концов, и эти фразы были не очень интересными, не очень значительными. Организовать такой звуковой ряд было необычайно трудно. Ведь непрофессиональные актеры говорили на собственном языке, широко используя жаргон, поэтому нужно было их переозвучивать. Кем? Если взять для переозвучания профессиональных актеров, то какой смысл работать с непрофессионалами? Нужно было найти русских людей, совпадающих по типу с нашими исполнителями, из тех же мест, чтоб они тоже не были бы актерами, но могли бы произнести текст.
Ги Зелигман. Можешь ты еще рассказать о звуке? Я ни разу не видел, чтобы кто-то так микшировал, как ты. Как будто ты считаешь, что скорость звука ниже скорости света. В сцене столкновения машины Линденберга с грузовиком мы видим изображение и лишь затем слышим звук катастрофы.
Алексей Герман. В моей работе есть много вещей, которые я не могу объяснить и которые мне удаются от страха. Я не сплю несколько ночей подряд, а затем что-нибудь придумываю. Когда я был в Санкт-Петербурге, я понял, что все прямые, реалистические звуки не годятся. Мы взяли двух озвучивателей по фамилии Фигнер, отца и сына, потомков революционерки, совершившей в свое время покушение на Александра II, а потом сидевшей при Сталине. Эти два озвучивателя переделали нам все звуки. В фильме нет ни одного естественного звука.

— Когда отец идет по заснеженной улице, у него отстает подметка на сапоге, и он ее отрывает. Персонаж находится в глубине кадра, но создается впечат-

ление звукового крупного плана. Как если бы звук соответствовал врезке крупных планов или перебивке общих планов крупными.

Алексей Герман. Совершенно верно. Мы очень часто стремились вводить звук на стыке, при переходе от одного плана к другому. Чтобы подчеркнуть или смягчить переход. Звук гораздо экспрессивнее разговора. Куросава придумал

«Хрусталев, машину!»

очень странные звуки. Например, звуки мечей. Очень трудно сделать что-то такое, что приближается к реальному звуку. Мы использовали все что попало — насосы, воду...

— Я смотрел фильм два раза, и у меня создалось впечатление, что принципы мизансценирования, построения кадра и организации звука нацелены на создание атмосферы веселой, почти бурлеска, а разговоры идут о кошмаре, трагедии. Существует какое-то опьянение...

Алексей Герман. Это правда. Текст веселый и забавный. Иногда я удивляюсь, что люди не смеются. Американцы и японцы много смеялись во время просмотров. Мы старались, чтобы получилось забавно. Но, может быть, это не до всех доходит.

— Ваши фильмы всегда связаны с историческими моментами. Два фильма посвящены второй мировой войне — с лагерями, предателями и реальным врагом. Другой период — 30-е годы, борьба с бандитизмом, который расцвел в ту пору. И в последнем фильме действие происходит в период смуты. Вам нравится делать кино о таких вот периодах хаоса? Впрочем, Куросаве это тоже нравилось...

Алексей Герман. Я бы с удовольствием сделал фильм о средних веках или о XIX веке. Я совершенно не хочу делать фильм о современности, потому что

она мне не нравится. Я не могу делать фильм о персонажах, которых не люблю. Я должен их ненавидеть и любить. Русскую современность я ненавижу, но не люблю. Как же я могу ее снимать? Посмотрите «Проверку на дорогах». Здесь все вырублено топором. По официальным данным, в стране было десять миллионов пленных. После войны, когда эти десять миллионов вернулись в Россию, они все были отправлены в ГУЛАГ. Там они провели десять лет в лучшем случае. Конечно, все это затронуло их семьи — отцов, матерей, жен, детей. Считается, что все они были вскоре реабилитированы, но в действительности это произошло только в 1989 году. А до этого они рассматривались как государственные преступники, изменники, хотя и были освобождены.

— Каковы точные даты начала и конца съемок фильма «Хрусталев, машину!»?

Алексей Герман. 22 декабря 1992-го и 20 июня 1996 года. Первый день был кошмаром. Актриса явилась пьяная вдрызг. Хотя договор был уже подписан, она потребовала у меня сумасшедшую зарплату. Мы были в центре Москвы в разгар зимы, снег лежал повсюду; у нас был поезд того времени, все статисты на месте, автомобили, ночь. Я подумал и ответил: «Я никуда не годный режиссер, но я также педагог. Поэтому возвращайся в гостиницу, оставь там свой костюм и все аксессуары и катись к чертовой матери, чтобы я тебя больше не видел». На следующий день она стала на колени и сказала: «Я хочу сниматься». Это был первый день, я принял успокоительное и пошел спать. Потом эта актриса мне объяснила: «Вчера мой муж разбил машину, вот почему я хотела получить маленькую прибавку». А последний съемочный день... В последний день мы красим воздушные шарики. Все очень оживлены. Трактор привозит сумасшедшего из лагеря; сумасшедший смотрит в небо, показывает пальцем и говорит: «Liberty». И мы видим два маленьких шарика в небе. Все очень нервничали, потому что стол был уже накрыт, банкет, водка... Все хотели снять поскорей, но солнца было слишком много, надо было ждать, пока оно сядет. Прождали до двух часов утра. И сотрудники мне сказали: «Даже в последний день съемок ты был ужасен».

Париж, 24 ноября 1998 года

Перевод с французского Марии Божович

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:

«Трудно быть богом», — сказал табачник с Табачной улицы»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ПЕТР ВАЙЛЬ

«Трудно быть богом», режиссер Алексей Герман

«Трудно быть богом» — одна из самых важных шестидесятнических книг, хотя настольной книгой поколения стало другое сочинение Стругацких — «Понедельник начинается в субботу». В «Понедельнике...» звучал внятный и утешительный пафос скорой победы — не очень ясно, чего именно, но всего хорошего над всем плохим. Младшие научные сотрудники не только в книжке, но и на всех площадках, отданных от Бреста до Владивостока под новый национальный спорт — КВН, пели «Возьмемся за руки, друзья» и даже время от времени за руки брались. Длилось это недолго. Через четыре года после «Понедельника...», в августе 68-го, на Красную площадь, взявшись за руки, вышли всего восемь человек.

Как ни странно, «Трудно быть богом» — вещь, написанная за год до «Понедельника...», — такой исход предполагала. Здесь закладывалась и закрадывалась мысль: берись или не берись за руки, отвечать за все будешь всегда сам.

Возможно, главная беда шестидесятников не в их позитивизме, а в самоограничении, одушевленном благородной задачей — сделать что-то, пусть малое, но здесь и сейчас. Мировой, всечеловеческий контекст маячил на горизонте сознания, инструментарий торжествовал над концепцией, Яшин и Дудинцев казались важнее Кафки и Камю.

У Германа и Кармалиты «здесь и сейчас» оборачивается категорией «везде и всегда». Неопределенность хронотопа и заданная нечеткость идеи — и в смене названия. У фильма будет другое имя, пока совсем

размытое — «Как сказал табачник с Табачной улицы». Таков рефрен нравоучительных сентенций, которые произносит Муга, слуга Руматы. Вместо бога табачник — это по-германовски.

Однако всевременная и вселенская картина, которая должна получиться из сценария, — не притча, ее и не может быть при германовской одержимости конкретностью, предметностью, точностью деталей. Замок Точник, в пятидесяти километрах от Праги, превращен в средневековый город. Вынесенные за крепостные стены сортиры с гроздьями окаменевших экскрементов, зеленая рясца болотных луж, виселицы — одиночные и коллективные, перекидные мосты, хибары, сараи, узкие бойницы дома Руматы, мельничные и пыточные колеса. Созданная умельцами непроходимая грязь. В вагончике припасены высокие ботинки, на которые после первых же шагов налипают тяжелые бурые комья. Походкой водолаза уходишь в другую жизнь, где, как и в любой жизни, не то что трудно быть богом, а просто трудно быть.

Петр Вайль. После всего пусть даже условно реалистического, но все же реалистического — почему вдруг «Трудно быть богом», сказка, фантастика?
Алексей Герман. Видишь, какая штука. Мне кажется, все формы себя изживают. Ну будь я Чехов, наверное, я мог бы написать с Кармалитой несколько пьес, штук пять, и маленькие рассказики. Но я не Чехов. Я снимаю кино, и какие-то планы кинематографические оказываются устаревшими. Раньше мне помогали органы государственного надзора, потому что снимешь картину — увидишь ее лет через пятнадцать. Как ни крути — так уже не играют. Моя жизнь вообще такая: когда спящий проснется. Смотреть себя через пятнадцать лет — довольно глупо. Так многое уходило.

Снялась «Проверка на дорогах» — и для меня ушло актерское кино. По сути дела, это же американский сюжет, единственная картина, которая, в общем, понравилась в Америке. Не то чтобы о ней написала «Нью-Йорк таймс», но разные люди подходили ко мне, благодарили, говорили разные слова. Были в их числе и знаменитые.

[...]

П.Вайль. А почему «Хрусталев...» с таким опозданием пошел в России?
А.Герман. Картина была в единственном экземпляре, нельзя было в стране напечатать копию, потому что страна не умеет делать ничего, кроме ракет, ну просто ничего. Если кто-нибудь из стран бывшего социалистического содружества участвует в производстве чего-нибудь — немедленно поклонитесь, вежливо поблагодарите и уходите. В стране не могут проявить пленку! То есть берутся вроде бы, а уметь совсем не умеют. Пять месяцев измываются. Ничего не получается. Потом — по типичной русской схеме — объясняют, что мы все неправильно сняли. Тут секунда торжества, мы приносим каннскую копию, которую привезли из Парижа, и говорим: «Ну вот, смотрите. У них же получилось как-то». В общем, довольно скучно.

Да, я понял, что надо работать. У меня идей до хрена. Начиная от «Рикки-Тикки-Тави» до разных других вещей. Есть идея картины об актерской бирже, безумно интересная штука. Сюжет не нами придуман. Алик Мартыненко написал повесть. Это история садика, что напротив уголовного розыска, я забыл, как это место в Москве называется, там из года в год собираются актеры, актерская биржа. Им разрешают ночевать на скамейках. Наутро приезжают директора театров. Говорят: «Давай, Арбузова помнишь? Быстро-быстро, ребята в шашлычной ждут». Тот что-то такое барабанит, директор говорит: «Тебя беру, жену нет». — «Ну как же, мы же...» — «Нет у меня ставки на жену, через год встретитесь». Иногда посерьезнее: за кусты уходят, там чита-

«Искусство кино», 2000, № 8. Публикуется с сокращениями.

«Трудно быть богом»

ется монолог из «Антигоны». Приблизительно так выглядит эта актерская биржа.

Наша идея состояла в том, что в последнюю ночь перед биржей собираются артисты. Очень многие в садике осели, как гуси, которые не могут дальше лететь. Их не взяли, они не долетели. Как-то устроились: кто стриптиз коментирует, кто в буфете, кто детей на ослике катает. Женщины появились какие-то вокруг, взяли их себе в мужья. Женщины эти больше всего боятся момента гусиного перелета, что свой вдруг выйдет, скажет: «А я вот Дед Мороз», — и всё, улетел. Дальше у нас было придумано, что есть там гений, артист типа Евгения Алексеевича Лебедева, только немножко из XIX века. Тут же молодой ферт, тоже гениальный, которого из театра за что-то турнули... Поскольку все они нищие, то промышляют чем попало, в частности белье подворовывают с окрестных чердаков. И одному из молодых лейтенантиков в милиции говорят: «Слушай, Вань, ты в самодеятельности занимался, давай-ка сядь к этим артистам, переночуй с ними, потому что очень много жалоб насчет белья. Ты же быстро с этим разберешься». Он проводит ночь с этим гениальным стариком, которого ни один театр не берет еще и в силу невыносимого характера... В этом садике артисты устраивают ночью состязание. Просят милиционера что-нибудь исполнить, он исполняет, его берут в какой-то театр Крыжополя — так он уезжает, а гениальный старик помирает. И возле скамейки стоят галоши, полные воды, старика увезли на «скорой»...

В общем, интересная история, но у нас написанных есть семь вещей. Мы даже хотим их просто издать — показать, что мы хотели поставить и так и не поставили или вынуждены были отдать другим режиссерам.

Есть у нас сценарий «Удивительно печальные приключения Дика Шелтона, баронета, никогда не ставшего рыцарем». Когда мне ничего не давали делать, вдруг разрешили снимать картину «Черная стрела» по Стивенсону. Тогда мы придумали расследование о смерти отца, которое ведет очень сильный, очень благородный молодой пацан. В результате он истребляет всех близких — кто его любил и кто не любил. Отец, как и сын, был безумен в достижении своей цели, к тому же эпилептик, эта болезнь приключилась и с нашим героем. Такое воплощение Ивана-дурака, только английского. Хороший сценарий, мне собирался позвонить по поводу него Тарковский, но не позвонил. Хоте-

«Трудно быть богом»

ли ставить Динара Асанова, Илья Авербах, Бодров-старший. Но как-то никто не поставил.

П.Вайль. О религии. Как это началось?

А.Герман. Я крестился лет пять назад, наверное. Потому что как-то подумал: когда умру, будут отпевать в БТА — это у нас такой зал для широкоформатных фильмов, туда всегда первый секретарь обкома Романов приходил смотреть картины, потому что в обкоме широкого формата не было.

В этом самом БТА кладут покойника. Даже если он умер от рака прямой кишки, все говорят, что у покойника от творческого перенапряжения лопнуло сердце, ну нельзя же сказать, что у него лопнула задница. А у меня был грипп, но я умирал и сказал: «Хоронить меня только не в БТА». «Но где, где?» — го-

ворит встревоженно Светка. Не в Доме же кино меня хоронить — я их ненавижу всех в Доме кино. Я говорю: «Отпойте меня в церкви». — «Ты же некрещеный». — «Наври, что тебе, трудно?» — «Но дай мне честное слово, что, если я навру, ты потом крестишься», — сказала Светка.

Пошел в церковь, где Пушкина отпевали. ...все это произошло. А сейчас я, честно говоря, нацелился на буддизм. Я почитываю религиозную литературу и думаю, что Господь наш больно суров. Десять заповедей меня абсолютно устраивают, а вот чинопочитание пугает. Может, Его и вовсе нет, что совсем обидно. Как-то все вообще теряет смысл.

П.Вайль. Вот и выбрались к Богу, хоть и не к тому. Все-таки почему после всех, условно говоря, реалистических фильмов — «Трудно быть богом», сказка Стругацких?

А.Герман. Мне кажется, у меня реалистических фильмов только два — «Проверка на дорогах» и «Двадцать дней без войны». Я думаю, что ни кино, ни любое другое произведение искусства не делаются просто так. Все делается вопреки чему-то, и те фильмы тоже делались вопреки официальной пропаганде.

Дальше мне стало совершенно неинтересно заниматься реалистическим кино.

В 57-м стали выходить люди. Они приходили к нам и сидели на корточках у батареи. Мы сидели за столом, а они на корточках у батареи. Они не садились за стол почему-то. И их было не уговорить: «Ну сядьте за стол, выпейте коньяку». Они просили домработницу сбегать за портвешком, коньяк не могли пить — что-то такое у них заедало. Сидели у батареи и лгали. Лгали про свою жизнь — какие они были начальники там. От них сидящие за столом ждали страданий.

А они рассказывали, какие они были начальники и командиры. Один упоминал заключенного, который прислуживал какому-то Севку, всячески намекая, что это Мейерхольд. Все чепуха собачья, но тоже ведь какой-то сумасшедший дом. Это все не совсем реализм. И я постепенно стал приходить к мысли, что истинным реалистом в кино является Феллини. А всякие замечательные побрякушки — не реализм, а бытописательство. Оно другое и по-своему прекрасно, но реалистом является Феллини, потому что мы живем в мире Феллини.

П.Вайль. В известной степени такой феллиниевский мир в «Хрусталеве...».

А.Герман. Я могу сорок раз смотреть первую панораму его «Рима», потому что так рассказать о Риме не сможет ни один человек на земле, даже Гоголь. Мы «Хрусталева...» начинали как картину гоголевской России.

[...]

Ты что думаешь? Все мои картины, которые я когда-то делал, меня не спросясь, купил Гусинский. Мы со Светланой пошли к юристу. Юрист сказал: «Года два мы их можем поводить, но потом все равно отберут — у них такие связи в суде». А Голутва, наш министр, человек хороший, говорит: «Алексей, умирает «Ленфильм», что нам делать?» В результате все мои картины и картины моего батюшки, начиная с фильма «Семеро смелых», купил Гусинский. Хочет — разрешит кому-то показывать. Не хочет — скажет: «Уберите все в самый дальний ящик, я этого толстяка видеть не хочу».

[...]

П.Вайль. Я себя чувствую параноиком, но нам бы вырулить все-таки к новому фильму — ты как-то избегаешь разговора о нем.

А.Герман. Я не избегаю, я напуган. Как всегда, напуган новой работой.

П.Вайль. Как получилось, что ты зацепился за Стругацких? Почему? Вещь, написанная тридцать пять лет назад, почему вдруг она возникла?

А.Герман. Она возникла еще в 68-м году. Мы начали писать сценарий с Борисом Стругацким, написали первый вариант, его приняли, закончили второй вариант 20 августа 1968 года. Нашел место и время — как в старом анекдоте. Там, в «Трудно быть богом», королевство и так довольно хреновенькое,

а в финале вторгается Черный Орден, который уже задушил все, и герою остается только одно: браться за меч и рубить эту погань всмятку, что невозможно, потому что ее столько, что все равно никогда не вырубишь. Такое государство фашистского типа. Чуть-чуть нас напоминает, но не очень. Никаких прямых ассоциаций у нас не было. 21 августа 68-го я прибываю в Крым, в Коктебель, там очень красиво, и поступают первые сообщения, что вот этот город — Прагу, где мы сейчас с тобой разговариваем, — навестили триста тысяч солдат. Как сказал тогда Стругацкий: «Это просто продовольственная помощь — послано шестьсот тысяч яиц в оригинальной упаковке типа «солдатские брюки».

П.Вайль. Я очень верю в рифмы жизни, они никогда не бывают случайны и просты, но тут уж в самом деле фантастические параллели, да? Обвал с фильмом из-за Праги и приезд в Прагу через тридцать два года, чтобы его снимать.

А.Герман. Учти еще, что в тот же день, 21 августа, я знакомлюсь со Светланой, на которой я женат с тех пор...

Сумасшедший дом. Я тут же позвонил на студию, и мне сказали: «Алексей, забудьте думать про это кино. Мы вам советуем даже книгу куда-нибудь выкинуть, потому что — вы сами понимаете».

П.Вайль. Значит, в первый раз «Трудно быть богом» планировалось снимать в 68-м.

А.Герман. Не вышло, а через много лет я вдруг выяснил, что в Киеве эту картину снимает Петер Фляйшман — европейский режиссер. Почему не я? Уже горбачевская весна, уже выпущен «Лапшин», выпущена «Проверка на дорогах», и у меня, по-моему, уже две Государственные премии — хлоп-хлоп, у Светки третья — дождь, который может присниться только папе Михалкову. Я пишу Камшалову, нашему тогдашнему министру: как же это — меня не уважают, а какого-то немца уважают, ему разрешили, а мне запретили.

П.Вайль. Тот сценарий был Стругацких?

А.Герман. Нет, Стругацкие продали право экранизации, надругавшись над своим творчеством, — почти гоголевский поступок со сжиганием романа, но это их дела.

П.Вайль. Все-таки непонятно, почему так упорно хотелось снимать фильм именно по этой книге, на этот сюжет?

А.Герман. На том этапе просто потому, что мне запретили, а тому разрешили... Мы со Светланой сели писать, и ничего не идет абсолютно.

П.Вайль. Вот это самое интересное, хотя и предсказуемое, — что шестидесятническая книга не идет через десятилетия. Но ты ведь знал, на что идешь, почему же не пошло?

А.Герман. Потому что «трудно быть богом» означает, что богом быть трудно.

А тут пришел Горбачев и на каждом шагу демонстрирует нам, что нет ничего проще, чем быть богом: этих сейчас раскидаю, этого уберу, Лигачева потесню — и все у нас получится. К сентябрю будем жить не хуже, чем в Англии. А что? Страна большая. Нефти много. У англичан и нефти никакой нет. Смотрите, как на каждом шагу побеждают прогрессивные силы, народ безмолвствует — в том смысле, что поддерживает власть. Байку стало скучно писать. Раньше все понимали, что у Стругацких дон Рэба — это Берия или там Андропов, а теперь так и пиши: Берия или Андропов. Чего намекать? Поди и скажи. У нас же на этом деле сгорела «Палата № 6»: почему прямо не написать про Григоренко-мученика?

П.Вайль. Ты хотел снять «Палату № 6»?

А.Герман. Да, мечтал. Но почему тогда не про реальных мучеников этих палат, застенков, сумасшедших домов и иезуитских трибуналов, почему тогда не про генерала Григоренко? Он великий человек, три раза поклонюсь, кусок шинели поцелую, но кино про него снимать скучно, хоть ты тресни, скучно

да и все. Молодой Дзержинский, только наоборот. Погорела «Палата № 6» — я отказался. Потом произошли какие-то события в стране, пришла долгожданная свобода, открылась дверь, вот она, на пороге. Вот сейчас сорвет белый платок и обнажит свое прекрасное лицо. Она его обнажает, а там какой-то мерзкий гад...

[...]

Опять оказалось, что трудно быть богом, да еще гораздо актуальнее это зазвучало, чем тогда. Почти невозможное дело быть богом... И что ты с этим сделаешь? Все поворачивается поперек, кровью, какой-то глупостью. Ничего не остается, кроме как взять мечи и начать рубить головы. У нас в финале есть фраза, что у этих страшных монахов, которые высадились, вырезали, повесили, посадили на кол все что можно, у них все получается, понимаешь? Те порт не могли построить. А эти построили, колы понаставили и порт построили.

[...]

П.Вайль. А вот конкретные вещи: главный герой в «Трудно быть богом» дон Румата — рыжий. В России рыжий только один — Чубайс...

А.Герман. Вообще я Чубайсу симпатизирую. Он человек блестящий. Это редкое свойство — быть блестящим человеком. Но в данном случае я имел в виду дело шире. Там не только Румата рыжий, там существует племя рыжих, которых на всякий случай король терпит, но к ним все относятся с некоторой долей опасения. Не то что евреи, но что-то есть... К рыжим все испытывают неосознанную неприязнь, может, я это разовью.

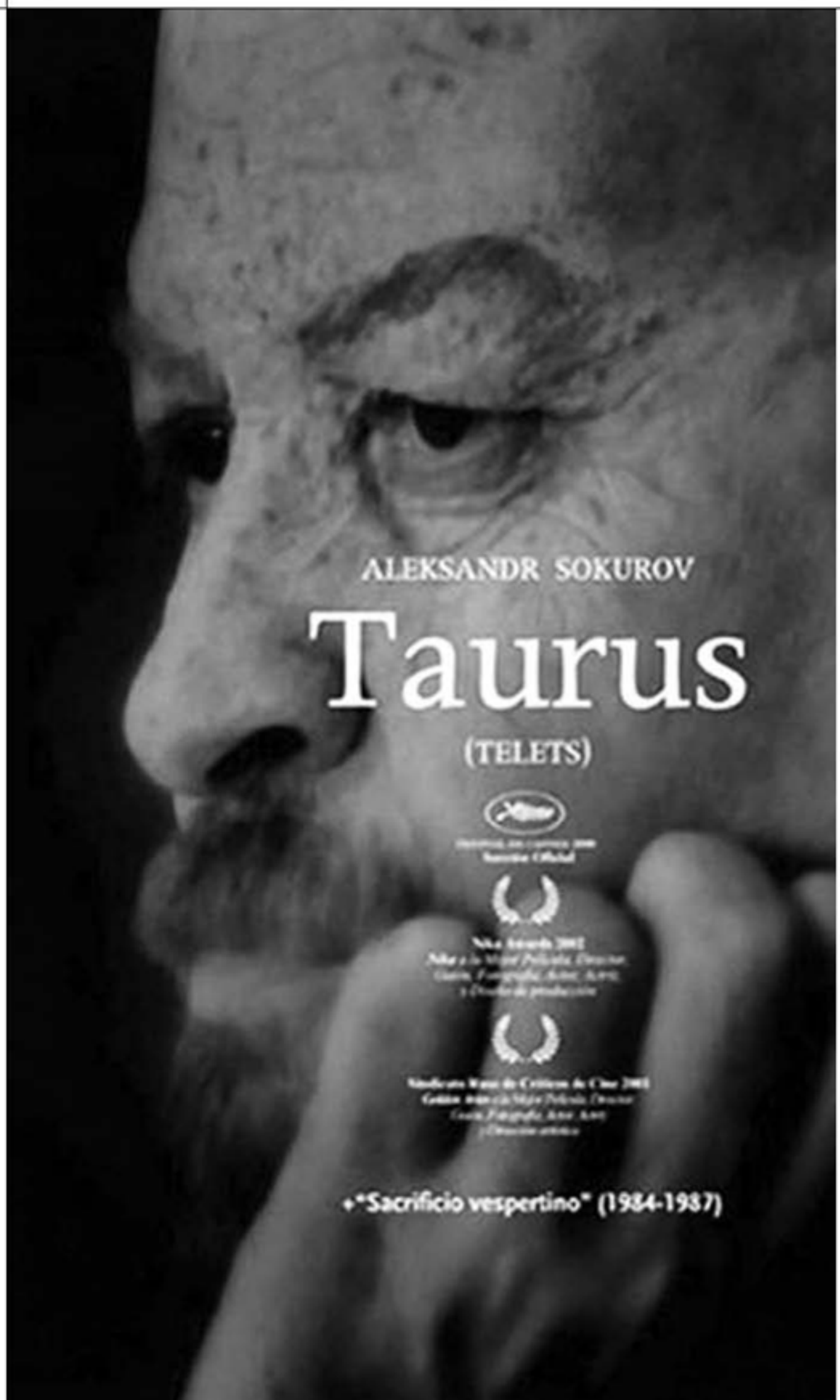
П.Вайль. А как получилось, что на главную роль — Руматы — попал Леонид Ярмольник? Все-таки телевизионная, суперпопулярная фигура.

А.Герман. Ярмольник — хороший артист, я же его взял не как телевизионного. Я сначала договорился с совсем другим артистом, в нем была такая д'артаньянщина, но это были Стругацкие в первом прочтении — 60-х годов. Мы с удовольствием читаем эту прелестную книжку, но если разобраться, что говорит мудрец Будах, когда Румата его спасает как великого представителя нации, то Будах дурак, а уж Румата совсем дурак. Поэтому всю сцену их ключевого разговора перед финалом мы строим на том, что Будах не может помочиться — у него что-то случилось после тюрьмы, то ли камень, то ли что. Поэтому он отвечает что ни попадя, истекает потом и мечтает — только бы это произошло. Он просит слугу нажать ему на живот, и вдруг, о радость, моча пошла, и тут мудрец Будах в первый раз говорит умную вещь. Тогда и Румата имеет право умно ответить.

П.Вайль. Я читал сценарий и вижу, какими целенаправленными усилиями книга Стругацких освобождалась от шестидесятничества.

А.Герман. Да, там, например, очень сильно про эмиграцию, а сейчас — что эмиграция? Во-первых, все сблизилось. Во-вторых, эмиграция разделилась на эмиграцию и эмиграцию.

Чехия, март — май 2000 года



Афиша к фильму «Телец», режиссер Александр Сокуров

АНАСТАСИЯ АСТАФЬЕВА

Двойная экспозиция

Один из департаментских чиновников видел
своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас
Акакия Акакиевича; но это внушило ему такой страх,
что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог
хорошенько рассмотреть, а видел только,
как тот издали погрозил ему пальцем.

Н.Гоголь. «Шинель»

15 апреля 1970 года председатель Комитета по кинематографии при СМ СССР Алексей Владимирович Романов вышел из подъезда своего дома и направился к ожидающей его машине.

Было раннее влажное московское утро. Последний месяц Романов работал особенно много и нервно, приезжая в комитет часа за два до положенных девяти: столетний юбилей вождя мирового пролетариата приближался с неумолимостью снежной лавины. Оставалась неделя. Москва, как и вся страна, готовилась к празднованию: иллюминация, портреты вождя на фасадах домов, фабрики и заводы взяли обязательства перевыполнить план в честь великого юбилея, на первых полосах газет статьи о вожде, спектакли о жизни Владимира Ильича, заказные фильмы... каждый день совещания в Совмине... у Самого...

Когда «Волга» проезжала мимо кинотеатра «Художественный», Романов бросил вялый взгляд на черно-белую афишу на фасаде. Человек в инвалидной коляске и рядом двое... и слово, которое впечаталось в память сразу и навсегда, — «Телец»... что-то неприятно екнуло внутри от этого названия.

Машина уже умчалась далеко от кинотеатра, но Романов потребовал шофера вернуться.

— Нет тут разворота, Алексей Владимирович, — робко проговорил тот.

Анастасия Астафьева (род. в 1975 году в Вологде). Окончила Высшие литературные курсы при Литературном институте имени М.Горького (2003), Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения (2012, по специальности киноведение). Член Союза российских писателей с 2000 года. Автор многих сказок, повестей, рассказов и статей; участник семинаров и совещаний молодых писателей Вологодчины и Северо-Запада. Печаталась в вологодской прессе, в «Литературной России», журналах «Нева», «Очаг», «Мир женщины», «Юность», «Вологодская литература», «День и Ночь», «Невский Альманах» и других. По детективу «Сети Арахны» в 1998 году на вологодском областном радио был поставлен одноименный спектакль. На протяжении многих лет сотрудничает с Международным кинофестивалем «Послание к человеку». Живет в Санкт-Петербурге.

— Найдешь! — отрезал начальник и нервно забарабанил пальцами по приборной доске.

Только через двадцать минут машина смогла вернуться к кинотеатру. Романов не по чину поспешно выскочил из нее; широко шагая, подошел к афише.

Пот выступил у него на лбу. Романов снял шляпу, вытер носовым платком лицо и ладони, которые тут же снова стали влажными. С огромного полотна афиши на него смотрели бессмысленные, идиотические глаза смертельно больного человека. И человеком этим был Ленин. Изможденный вождь сидел в инвалидной коляске, ноги его были прикрыты пледом. К нему склонилась располневшая Крупская, на лице которой тоже явственно угадывались черты собственных навалившихся болезней и усталости. Справа от коляски стоял немолодой, но все еще стройный высокий человек с интеллигентным лицом, один из врачей-немцев, наблюдавших Ильича в последние месяцы жизни...

Романов узнал эту фотографию. Она была известна только посвященным, хранилась в секретных архивах, а тут попала на обозрение всем, каждому, обычному прохожему, детям! И это название — «Телец». И больше никаких надписей: чей это фильм? Откуда он взялся?

Романов услышал сзади шаги. Шофер подошел, встал рядом, посмотрел на афишу, усмехнулся растерянно и, обернувшись к шефу, спросил:

— Происки империализма?

— Иди на место, — тихо, но твердо велел Романов.

Шофер нехотя отправился к машине, но не сел в нее, а, опершись на капот, закурил.

Оглянувшись, Романов увидел, что спешащие мимо кинотеатра на работу люди — кто с удивлением, кто с опаской, кто с усмешкой — поглядывают на афишу. И вот уже остановилась рядом молодая парочка и заперешептывалась.

Романов ринулся к входу в кинотеатр, но было слишком рано, чтобы он мог застать руководство или хотя бы киномеханика. На звук бешено дергающейся двери прискакала перепуганная бабка-вахтерша и сквозь стекло кричала председателю Комитета по кинематографии:

— Нету никого! Чего фулюганишь?.. Ручку-то поломай, поломай! Я милицию вызову!

Романов уже открыл рот, чтобы заорать на бабку в ответ, но вдруг опомнился, надел шляпу, быстро вернулся к машине, так же быстро сел в нее и хмуро бросил шоферу:

— В комитет.

Через полчаса у кинотеатра остановились две милицейские патрульные машины. Стражи порядка разогнали собравшихся у афиши зевак. Афишу содрали. Перепуганную вахтершу арестовали, и до выяснения обстоятельств с ней остался один милицейский наряд. Второй повез мокрую тяжелую афишу в Комитет по кинематографии.

В 8.20 на ковре перед Романовым стоял полумертвый директор кинотеатра «Художественный» и глухим от нервного напряжения голосом объяснял, что он знать ничего не знает. Вчера, когда уходил домой, никакой афиши в помине не было, и фильма с названием «Телец» он никогда не видел и даже ничего о нем не слышал. В плане показов кинотеатра такой картины не было и нет. Видя, что Романов ему почему-то верит, директор немного расслабился и выдвинул смелое предположение о диверсии со стороны Запада и даже сочинил что-то про проницаемость железного занавеса.

— Так, — остановил его Романов, — диверсанта я знаю пока одного, и он передо мной. Сейчас срочно вызываете своего киномеханика, едете в кинотеатр, проверяете все наличествующие копии и, если не дай... если найдете этого «Тельца», сразу же ко мне вместе с пленкой... Кинотеатр на ближайшие дни закрыт, организуйте возврат билетов. Но чтобы все тихо!

Оставшись в кабинете один, Романов поймал себя на том, что он сидит и практически молится, повторяя одну и ту же фразу: «Господи, хоть бы не было никакого фильма... хоть бы не было никакого фильма... и вообще, пусть это будет глупая диссидентская выходка, не больше... а лучше — сон...»

Но сон продолжался наяву: два милиционера внесли в кабинет свернутую афишу. Романов попросил расстелить ее на полу и отпустил наряд.

Он снова увидел страшный в своей обреченности взгляд вождя и поспешил отвести глаза. Присел, подтянув на коленях брюки, пощупал край афиши: это был не привычный грунтованный холст, на котором малевали афиши художники-оформители, состоящие при кинотеатрах. Пальцы председателя Комитета по кинематографии ощутили плотное пластиковое полотно, глянцевое с одной стороны и грубое с другой. Это была огромная, очень качественная фотография, только напечатанная не на бумаге, а на каком-то неведомом материале. В СССР такую афишу точно не смогли бы сделать.

Он поднялся, отошел к окну и тоскливо посмотрел на гуляющее под ветром размещенное на стене здания напротив алое полотнище, на нем — привычный гордый профиль вечно живого вождя, даты 1870—1970 под ним...

— Гоголь какой-то, твою мать, — еле слышно выругался Романов.

От последующих мыслей его отвлек телефонный звонок. Поморщившись от предвкушения неприятных известий, как если бы у него вдруг дернуло больной зуб, Романов взял трубку и выслушал короткий рассказ директора кинотеатра «Художественный» о том, что копия «Тельца» обнаружена в двух яуфах с названием другого фильма.

Отменив все совещания и встречи, намеченные до обеда, Романов снова отправился в «Художественный».

Он сидел посреди тихого тускло освещенного зала в ожидании, пока киномеханик запустит пленку, и чувствовал, как нудно и неприятно холодит спину. Оглянулся, надеясь, что это тянет из незакрытой двери. Но дверь была плотно закрыта. Сзади, рядов через пять, сидел скукоженный директор. Свет погас.

Через пятнадцать минут показа Романов стал машинально похлопывать по нагрудному карману пиджака в слабой надежде обнаружить там спасительную колбочку с нитроглицерином. Через полчаса он беспомощно оглянулся назад, надеясь на помощь директора кинотеатра, но не увидел его. Тогда Романов слабо махнул рукой и хрипло выкрикнул:

— Хватит...

Механик, конечно, не услышал, и пытка «Тельцом» продолжалась.

Романов из последних сил добрался до двери из зала. Свет ударил в глаза, он покачнулся. Но его подхватили шофер и директор кинотеатра.

Вскоре он полулежал в кресле в кабинете директора с шершавой валидолиной под языком.

Шофер расторопно поставил рядом на журнальный столик стакан некрепкого чая.

Придя в себя, Романов сделал большой глоток и тихо, но очень внятно проговорил:

— Копию я увезу. Ее нужно немедленно уничтожить. Нас тут трое плюс механик. Язык на замок и до последних дней своих ни слова о том, что мы сегодня видели...

— Но афишу видели не только мы, — заговорил директор. — Столько прохожих утром! Сотня людей, а то и две. Два наряда милиции...

— Ну с этими мы легко разберемся, — перебил его Романов. — С народом сложнее... тут подумать надо... А может, пошепчутся да и забудут? — спросил он почему-то своего шофера.

Тот пожал плечами, но всем видом ответил: ага, жди, к вечеру уже по Москве анекдоты поползут...

— И ведь титры все вырезали! — воскликнул директор. — Нагадили и прячутся! Отвечать никому не хочется!

— И актеры... ни одного знакомого лица... — размышлял вслух Романов. — Не за кого зацепиться... И манера игры такая странная... говорят глухо, картинка замытая какая-то... душная какая атмосфера у фильма. Вы заметили? Ну пусть болел Ильич перед смертью, живой ведь человек. Имеет право и заболеть. Надорвался, понятно... но тут... так душно... так душно у вас в кабинете!.. Пойдем, надо ехать, — махнул Романов шоферу и при его помощи вышел из кинотеатра, сел в машину, и всю дорогу до комитета оба молчали.

В багажнике «Волги» ехали тяжелые яуфы с «Тельцом». И у Романова, и у его шофера было общее чувство, о котором они не говорили между собой, — словно машина надрывается, словно ей в багажник положили многотонную бетонную плиту вместо нескольких коробок с кинопленкой.

Романов понимал, что должен обо всем доложить Фурцевой, но как это было лучше сделать, он не знал и потому долго ходил по кабинету, скрестив за спиной холодные пальцы рук, и старался не смотреть в угол, где стояли яуфы, накрытые сложенной афишей. Так прошел час, может быть, больше. Затем дверь открылась, в кабинет вошли два подтянутых молодых орла в штатском. И одновременно с их появлением зазвонил телефон. Романов сразу понял, кто звонит. Он поднял трубку и долго покорно слушал тихую, вкрадчивую речь Юрия Владимировича.

Когда разговор был окончен, два орла молча взяли яуфы и афишу и вышли, мягко, но плотно прикрыв за собой дверь.

Из рассказа председателя КГБ СССР Романов узнал, что проведена проверка всех кинотеатров столицы, подобной диверсии ни в одном из них не обнаружено. Руководство «Художественного» арестовано, механик и вахтер кинотеатра находятся под подпиской о невыезде. В ближайшие часы будут проведены необходимые мероприятия по установлению личностей, причастных к изготовлению фильма и афиши. Завтра, 16 апреля, в 13 часов председатель Комитета по кинематографии должен явиться на площадь Дзержинского.

— Я думаю, Алексей Владимирович, ни вы, ни я не заинтересованы в том, чтобы информация об этом вопиющем происшествии дошла до Леонида Ильича, — тихо добавил в конце своей речи Андропов. — С Екатериной Алексеевной мы ситуацию уже обсудили. Всех, кто будет распространять слухи о якобы виденной ими афише, мы вызовем по одному и объясним, как и что. Если будет такая необходимость — дадим опровержение в «Правде»... Хорошего дня.

Доработав оставшиеся часы в каком-то тумане, Романов приехал домой непривычно рано, сказался жене больным и лег в постель.

Он долго лежал в кровати без сна — с открытыми глазами. Стоило ему прикрыть веки, как он сразу же видел лицо больного Ленина, эти его ужасающие глаза, которые смотрели с пронзительным отчаянием. В этом взгляде страшило знание какого-то неведомого простым смертным откровения. Того откровения, которое дано только человеку, видящему совсем рядом с собою смерть. Романову было все время душно, хотя он распахнул форточку, а затем и створку окна.

Жена, заругавшись, окно закрыла. Острой женской интуицией уловив надвигающуюся беду, она тем не менее не стала изводить мужа вопросами. И оба они забылись тяжелым сном.

Около шести утра их забытье было прервано телефонным звонком.

Жена тревожно смотрела на то, как, сидя на кровати в нижнем белье, Романов очень внимательно выслушал кого-то, быстро оделся, буркнул ей, что будет поздно, и уехал.

То, что председатель Комитета по кинематографии узнал этим утром на раннем совещании в Совмине при участии КГБ, потрясло не только его, но и всю верхушку. За ночь с 15 на 16 апреля афиши фильма «Телец» появились на стендах еще трех кинотеатров: «Родина», «Уран» и «Звезда». Руководство указанных кинотеатров взято под арест, афиши и копии фильма конфискованы. На копиях по-прежнему отсутствуют выходные титры, имена создателей или актеров. Показания директоров кинотеатров совпадают: вечером уходили домой — ничего не было. Фильма с таким названием в плане никогда не стояло. Во избежание дальнейших эксцессов было решено выставить у каждого кинотеатра, у каждого Дома культуры, у каждого клуба, где имеются киноустановки, наряд милиции, который будет защищать стенды с афишами от посягательств и отслеживать передвижение подозрительных лиц. Киноколии и афиши уничтожить. Открытым голосованием было принято решение о необходимости доложить о случившемся Самому.

Леонид Ильич приказал до уничтожения привезти одну копию ему. И сделать это должен был лично Романов.

Благостно настроенный Брежнев, удобно устроившись в кресле собственного небольшого кинозала, пожурил председателя Комитета по кинематографии:

— Алексей Владимирович, а не устроил ли ты охоту на ведьм? Художники — они ведь народ такой... Может, не надо рубить сплеча? Посоветовать режиссеру где-то подрезать, что-то переклеить...

— Леонид Ильич, кому советовать? — напряженно зашептал Романов. — Нет режиссера в титрах, и оператора нет. Нет сценариста и актеров. Нет титров! Только название. И потом... Вы посмотрите сперва. Это же какое-то месиво... это, простите меня, какие-то улитки, а не люди. Они ползают по экрану и оставляют на нем склизкий след... Провокация чистой воды, и я почти уверен, что это пришло оттуда, с Запада...

— Ну ладно, ладно, — проговорил Брежнев и дал отмашку начинать.

Генсек посмотрел все полтора с лишним часа, не проронив ни слова. Романов был вынужден вместе с ним увидеть фильм до конца.

После того как в зале зажегся свет, Брежнев еще минут десять сидел молча, потом неожиданно сказал:

— А Сталин лис какой... В шинели этой своей, будто памятник беломраморный... ходячий... — Еще помолчал, а потом задумчиво добавил: — А ведь это кто-то из наших... из соотечественников. Американцы до такого не додумались бы. Нюансы, знаешь ли... всякие...

После этих слов он резко поднялся, пошел к выходу. Романов последовал за генсеком. У дверей Брежнев негромко сказал ему:

— Уберите это все, конечно. Я Юре сам позвоню. Найдем этого гения.

Председателя Комитета по кинематографии СССР вдруг охватила необъяснимая тревога: вроде бы теперь все было под контролем. «Гения», несомненно, рано или поздно изловят, кинотеатры охраняются, ведется расследование. Но что-то не давало Алексею Владимировичу успокоиться, какое-то предчувствие еще более крупных неприятностей. Он решил, что просто очень вымотался за эти два дня, что нужно немного выпить и как следует выспаться.

Но, сев после рабочего дня в машину, он передумал ехать домой и отправился к своей давней и верной подруге Н., немолодой уже даме, актрисе одного из ведущих московских театров. Их вялый, лишенный итальянских страстей роман длился еще с тех пор, когда Романов работал редактором газеты. Виделись они нечасто, и общение их больше походило на трогательную и запретную влюбленность кузины и кузена. Они много разговаривали, их встречи далеко не всегда заканчивались интимностями, но всякий раз после вечера, проведенного с Н., Романов чувствовал умиротворение.

И на этот раз Алексей Владимирович вышел от подруги воодушевленным и расслабленным. Было что-то около двух ночи. Он разбудил дремавшего в машине шофера, сам сел на заднее сиденье и прикрыл глаза.

Машина везла его по ночной столице, в щелочку приоткрытого окна веяло вкусной апрельской свежестью, мысли в голове председателя Комитета по кинематографии текли неспешно. Вся эта абсурдная история с фильмом сейчас казалась немыслимой злой насмешкой. До великого юбилея оставалось четыре дня. Нужно было преодолеть этот перевал и жить дальше в нормальном человеческом, точнее, нормальном чиновничьем ритме...

Машина затормозила так резко, что Романов от неожиданности ударился подбородком о спинку сиденья впереди. Прикрикнул было на шофера, но тот немо тыкал пальцем за окно. Романов посмотрел туда, куда он указывал, и обомлел.

На площади перед кинотеатром «Россия» застыло милицейское оцепление. Среди него прохаживались люди в штатском, которые настойчиво спроваживали с Пушкинской площади припозднившихся гуляк. У крыльца кинотеатра стояли две пожарные машины с выдвинутыми под самую

крышу лестницами. Над слабо освещенным входом в кинотеатр было растянуто огромное полотнище с уже знакомым Романову изображением и названием. Афиша была значительно больше тех, что он видел в прошедшие два дня. По ней, как муравьи, ползали пожарные и срывали полотнище с крепящих его на стену крюков.

Романов тихо простонал и велел шоферу объехать все центральные кинотеатры. Они ездили несколько часов. Страшные предчувствия подтвердились. У всех кинотеатров Романов видел одну и ту же картину: милицейское оцепление, люди, сдирающие ненавистную афишу, машины с мигалками, товарищи в штатском...

Домой он приехал только на рассвете. Долго стоял под прохладным душем. Потом сидел на кухне и пил много крепкого чая. Он слышал, как жена плакала в спальне, и с суеверным ужасом думал о том, что борьба с «Тельцом» стала походить на борьбу с мифическим драконом: отрубаешь одну голову — вырастают три. Отрубаешь три — вырастают двенадцать. Дальше — больше...

«Надо прекратить с ним бороться! — осенила Романова счастливая и нелепая мысль. — Сделать вид, что ничего не происходит!.. А что случится, если советский зритель посмотрит этот фильм? Да ничего! Большинство его просто не поймет, не примет!.. Никакого открытия не произойдет — священный образ вождя непоколебим... Напротив, из этого можно извлечь пользу — подать фильм так, что это Запад пытается очернить светлую память советского народа о Ленине... Да, этому «Тельцу» нужна соответствующая огранка... Статьи в центральных газетах, лекции перед показом... Замалчивать дальше нельзя... это вызовет больше возмущения и недоверия со стороны народа... да...»

Погруженный в эти раздумья, Романов отправился в кабинет и написал две докладные записки на имя Фурцевой и Косыгина. Бессонная ночь сделала свое коварное дело: председателю Комитета по кинематографии вдруг показалось, что он нашел единственно верный выход. В своем усталом воспаленном сознании он видел это совершенно ясно.

Вооружившись спасительными листками, Романов собрался ехать в комитет и уже был практически в дверях, когда зазвонил телефон. Он вздрогнул от этого раннего звонка и потерянно подошел к аппарату.

Все услышанное напоминало военные сводки: за прошедшую ночь изъято восемнадцать афиш, двадцать девять яуфов с фильмом, арестованы директора шестнадцати кинотеатров и Дворцов культуры, круглосуточно ведется допрос всех лиц, как-либо причастных к кинофикации. Можно было бы сказать, что ситуация находится под контролем, но...

Киномеханик Клуба глухонемых Косарев скрылся с копией картины в неизвестном направлении. Объявлен всесоюзный розыск.

— Зачем Клубу глухонемых киномеханик? — тупо спросил Романов.

— Ну как же, Алексей Владимирович, — сухо возразил голос в телефонной трубке, — глухонемые смотрят фильмы с сурдопереводом. Иногда специально для клуба делаются субтитрированные копии...

— Да, я знаю, — кивнул Романов, словно собеседник видел его, и потер ладонью лоб. — Юрий Владимирович, у меня есть конкретные предложения по борьбе с распространением этой заразы. Могу я к вам сейчас подъехать? Да... хорошо... буду...

Романов опустил трубку на рычаг, присел на краешек телефонного столика, попытался вздохнуть полной грудью. Раз, другой... и вдруг повалился на пол коридора, роняя папку с докладными записками и слыша, как сквозь ватные пробки, вскрик жены...

Алексей Владимирович лежал посреди измятой серой травы. Темно-синее тяжелое небо давило на него и мешало вздохнуть полной грудью. Из мутного пространства, наполненного вязким, словно бы кисельным воздухом, к нему медленно приближался какой-то человек в белом одеянии. Когда он подошел ближе, Романов узнал в нем Сталина. Привычно сунув руку за борт белой длинной шинели, генералиссимус склонился над лежащим председателем Комитета по

кинематографии, внимательно посмотрел ему в глаза и, презрительно усмехнувшись в густые усы, сказал:

— А яду мы вам, товарищ Романов, нэ дадим... И нэ просите...

Сталин распрямился, достал из кармана шинели трубку, неторопливо раскурил ее и медленно пошел прочь.

Андропов взял дело под кодовым названием Taurus под личный контроль.

Изучая рапорты нарядов милиции, круглосуточно приставленных ко всем кинотеатрам столицы, он обнаружил много совпадений в показаниях. И совпадения эти были неутешительными.

Председатель КГБ СССР являлся человеком, напрочь лишенным каких бы то ни было суеверий. Мистицизм для него равнялся обычной человеческой глупости и необразованности. Но полсотни московских милиционеров — людей, получивших среднее или среднее специальное образование, выросших в советских семьях, — не могли сразу массово впасть в сумасшествие.

В рапорте сержанта Сомова содержалась следующая информация: «Кинотеатр «Стрела». Наряд заступил для несения службы в 20.00 18 апреля 1970 года. На момент прибытия наряда кинотеатр закрыт. Прохожих и других подозрительных лиц в радиусе 50 метров вокруг кинотеатра не обнаружено. Стенд с афишами пуст, сверху надпись: «Кинотеатр закрыт по техническим причинам». Около 0.35 на белом стенде начали проявляться темные пятна, затем — силуэты и буквы «Т» и «Л». Происходящее напоминало проявку фотографии. Весь процесс занял не более 5 минут. И около 0 часов 40 минут наряд увидел афишу запрещенного фильма «Телец». Под моим руководством наряд приступил к изъятию указанной афиши. В 1.15 афиша была снята со стенда. В 2.20 в присутствии руководства и киномеханика кинотеатра произведен обыск в будке кинопоказа. В одном из яуфов обнаружены коробки с запрещенным фильмом. Яуф изъят. С руководства кинотеатра взято письменное объяснение (прилагается). До окончания несения службы в 8.00 19 апреля 1970 года никаких эксцессов больше не происходило. Подозрительных лиц или каких-то движений внутри кинотеатра не отмечено».

Остальные рапорты походили на этот практически дословно, будто бы писались под копирку. Разнились только места, даты и время события. И никакой логики в этом не было. Афиша могла появиться в любом конце города — как в центре, так и на окраине, как в крупном кинотеатре, так и в заштатном клубе, если там имелась хоть какая-то киноустановка. Единственное, что могло радовать, если вообще было уместно радоваться чему-то в этой ситуации, — «Телец» еще ни разу не «повторился». В «зачищенных» кинотеатрах и ДК по второму разу он не появлялся. Не было сигналов о появлении фильма ни в Московской области, ни в других городах страны, что тоже не могло не радовать. Значит, эпидемия «Тельца» охватила только Москву.

Запросив справку о количестве киноустановок в столице и произведя несложные подсчеты, Андропов пришел к выводу, что к 21 апреля в Москве не останется ни одной «незачищенной» киноточки.

Утром 21 апреля 1970 года на стол председателя КГБ СССР не легло ни одного рапорта об изъятии афиши или фильма. Расчет оказался верен.

За время проведения операции Taurus в столице было изъято и уничтожено более двухсот афиш и кинокопий «Тельца». Допрошено более пятисот свидетелей. Со всех допрошенных лиц взяты подписки о неразглашении. За руководством кинотеатров и ДК, киномеханиками и другими служащими установлена негласная слежка на срок до шести месяцев.

Киномеханика ДК глухонемых Косарева задержали в Рязанской области. При обыске у него был изъят яуф с запрещенным фильмом. Однако при просмотре ленты выяснилось, что в коробках находится французская мелодрама 1957 года выпуска. Данное волшебное превращение удивленный киномеханик никак не смог объяснить. Арестован. Ведется следствие.

Также арестованы несколько граждан, распространявших слух

о якобы существующем фильме. С указанными лицами проведены соответствующие разъяснительные беседы. Все отпущены после подписания документа о неразглашении. Взяты под негласное наблюдение.

Общественный резонанс происходящих событий отразился в нескольких анекдотах, которые были письменно зафиксированы и подшиты к делу. Один из них особенно развеселил председателя КГБ СССР: «Объявлен конкурс на лучший политический анекдот в честь ленинского юбилея. 3-я премия — три года общего режима. 2-я премия — семь лет строгого режима плюс пять лет по ленинским местам. 1-я премия — встреча с юбиляром».

22 апреля московские кинотеатры, понесшие за прошедшую неделю колоссальные убытки, начали работать в нормальном режиме. Правда, в фойе любого из них теперь все время дежурил неприметный человек.

В 10 утра на Красной площади начались торжественные мероприятия, к Мавзолею, на который уже поднялись руководители страны во главе с Брежневым, потянулись многотысячные колонны демонстрантов. Люди несли портреты Ленина, транспаранты, возвещавшие о великом юбилее вождя, славящие его и обещавшие победу коммунизма во всем мире.

Над Красной площадью разносились громогласные призывы продолжать дело Ленина и звучали революционные песни.

Генсек, гордо выпятив грудь, увешанную орденами и планками, лениво помахивал рукой идущим внизу демонстрантам и улыбался одними губами.

Андропов, посверкивая стеклами очков, с удовлетворением думал о том, что в толпе процентов десять своих людей, которые, если что, быстро наведут порядок. По всему периметру площади также стоят караулы. Всё под контролем...

И в этот момент из Мавзолея вышел Ленин. Он встал в зияющем чернотой проеме и зажмурился от яркого весеннего солнышка.

Почетный караул не шелохнулся. Ни один мускул не дрогнул на лицах бравых парней, которых не инструктировали, как нужно себя вести в случае, если вождь оживет. Солдаты стояли, словно статуи, и смотрели друг другу в остекленевшие от ужаса глаза.

Привыкнув к белому свету, вождь неторопливо поднялся на Мавзолей, встал между Брежневым и Андроповым — маленький, бледный, — помахал собравшимся, прокашлялся и неверным с долгого сна голосом сказал:

— Здгавствуйте, товагищи... что пгазднуем?

— Столетие вождя мирового пролетариата! — отрапортовал министр обороны.

Площадь сохранила мертвое молчание. Демонстранты, как один вытянувшись во фрунт, не моргая, смотрели на явление вождя народу.

Ленин снова помахал массам рукой и обратился к Брежневу:

— Товагищ, вы кепку мою не видели? Пгохладно, знаете ли, голове...

Брежнев неопределенно замычал в ответ.

Видя, что никто не желает с ним разговаривать, Ленин бодро спустился с Мавзолея.

— Пойду посмотгю, как живете! — весело воскликнул он и отправился прочь, но, отойдя немного, вдруг обернулся и крикнул остолбеневшим строителям коммунизма: — И не забывайте! Важнейшим из искусств для нас по-пгежнему является кино!

Вождь погрозил партийным бонзам пальцем, сунул руки в карманы брюк и походкой подгулявшей шпаны отправился к собору Василия Блаженного.

Однако не успел вождь миновать его, как с двух сторон к нему неслышно подошли двое высоких стройных мужчин в длинных плащах и шляпах, мягко взяли его под локотки и быстро усадили в стоявшую неподалеку черную «Волгу».

Руководство страны и демонстранты следили за этим невиданным действом.

— Ленин жил! Ленин жив! Ленин будет жить! — крикнул вдруг министр обороны. — Слава великому Ленину! Ура, товарищи!

Толпа подхватила:

— Урааа!

И, выкрикивая славящие речи, двинулась к Васильевскому спуску.

Над Москвой начали собираться черные пухлые тучи. Они очень быстро заволокли солнце и заполнили все небесное пространство над огромным многомиллионным городом, посреди бела дня погрузив его в ночную тьму. Засверкали молнии, долгие, слепящие, страшные. Гром трещал резкими автоматными очередями. Но дождь никак не мог пролиться на замершую в предапокалиптическом предчувствии столицу.

Весь день и всю ночь над Москвой полыхала сухая гроза, своими чудовищными вспышками стирая у людей воспоминания о мистических событиях прошедшей недели.

Алексей Владимирович Романов пришел в себя в палате кремлевской больницы. Еще не открыв глаза, он услышал шум тяжелого плотного ливня, заглушающего все другие звуки. Романов приоткрыл веки, чуть повернул голову в сторону окна и увидел сквозь стекло, облитое сплошным водным потоком, словно липким глицерином, лишь бесконечную темноту. Не было ни ночных огней над столицей, ни каких-то других признаков того, что там, за окном, вообще есть какая-то жизнь. Романов прислушался: за дверями палаты тоже не угадывалось ни единого движения, ни единого звука человеческого голоса. Только шум дождя... только равномерные вздохи аппарата искусственного дыхания...

Ужас осознанного небытия охватил все существо председателя Комитета по кинематографии. В памяти огненными болезненными вспышками взорвались отрывки событий последних дней. Не помня себя Романов вскочил с кровати, срывая с голого тела проводки датчиков, трубочки капельниц, вырывая из глотки отвратительную присохшую к гортани трубку искусственного дыхания. Он добежал до двери палаты и стал бить в нее слабыми кулаками, на одной ноте крича «а-а-а-а-а-ааа...». И уже снова теряя сознание, он понял, что зажегся свет, что вокруг люди в белых халатах, что он не один на свете...

Его выписали через месяц. И весь этот месяц, проведенный в больнице, и все полтора года, которые он еще проработал в должности председателя Комитета по кинематографии, и все оставшиеся ему двадцать семь с половиной лет жизни Алексей Владимирович пребывал в немом недоумении, мучимый вопросом, который не осмеливался задать никому...

Все окружение — родное, ближнее, служебное, высокопоставленное — жило так, как будто не было этой сумасшедшей апрельской недели. Как будто никаких мистических событий, предшествующих юбилею вождя мирового пролетариата, и не происходило. Как будто не было «Тельца»...

Иногда, оставаясь один на один с кем-нибудь из свидетелей *тех* событий, Романов испытующе-тревожно смотрел в глаза этому человеку, пытаясь увидеть в них тот же немой вопрос, но — не находил. Все жили обычной повседневной жизнью. Жизнью жены, жизнью друга, жизнью коллеги и соратника, жизнью врага, жизнью обычного советского гражданина. Только он жил жизнью человека, который *знает*... И жить так было невозможно. А потому через полгода после *событий* Алексей Владимирович Романов окончательно и бесповоротно решил для себя, что *ничего не было*. Потому что жить с осознанием того, что ты сумасшедший, невозможно.

Только один раз, уже после развала СССР, после открытия секретных архивов КГБ, Алексей Владимирович позвонил своему старому приятелю, когда-то работавшему в комитете, и попросил помочь найти следы одного дела. Приятель устроил ему встречу с руководством ФСБ, на которой Романов очень аккуратно, взвешенно подбирая слова, объяснил, что примерно он ищет.

Через две недели его пригласили...

Престарелого Романова провели в тихий, немного сумрачный кабинет и оставили подождать несколько минут. Затем в кабинет почти неслышно вошел стройный молодой человек в форме лейтенанта ФСБ и положил на стол перед Алексеем Владимировичем средней толщины папку, на которой среди прочего было слово Taurus.

Романов похолодел и почувствовал, как по спине побежали мурашки.

Он с мольбой взглянул на лейтенанта. Тот все понял и, выйдя из кабинета, оставил бывшего председателя Комитета по кинематографии наедине с ответом на мучивший его много-много лет вопрос.

И без того давно дрожащие старческие руки Романова, когда он взял дело, тряслись так, что прочитать на прыгающих страницах что-либо было невозможно. Крупными болезненными глотками Алексей Владимирович выпил полный стакан невкусной воды и впился глазами в строчки протоколов, рапортов, объяснительных записок...

Через полтора часа он отложил дело и позвонил в скрытый под столешницей звоночек. Тот же лейтенант проводил Романова до выхода, вызвал ему машину.

Алексей Владимирович ехал в черной «Волге» по сырой и грязной апрельской столице, медленно думая о том, что он очень устал. Устал жить с этой безответной тяжестью. Дело, которое ему принесли, рассказало лишь о том, что в апреле 1970 года в одну из психиатрических больниц Москвы был доставлен мужчина, выдававший себя за Ленина. Сумасшедший этот имел поразительное сходство с вождем, был одет и разговаривал, как Владимир Ильич. Был помещен на пожизненное лечение, вел себя тихо, скончался в больнице в 1987 году. Единственное, что поразило и сейчас угнетало Романова, — прочитанная в деле постоянно повторяемая больным фраза о том, что придет «Телец»... «Ну что ж, Телец пришел... — думал Романов, слезящимися глазами глядя в окно «Волги» на изменившуюся до неузнаваемости Москву. — Вот и ответ...»

Алексей Владимирович Романов умер через два года, в октябре 1998-го, прожив долгую насыщенную жизнь и совсем немного не дотянув до 2001-го, когда на экраны страны вышел фильм Александра Сокурова «Телец».

Эпилог

В 1970 году девятнадцатилетний Александр Сокуров работал на Горьковском телевидении. Не был знаком с Юрием Арабовым, которому в 1970 году исполнилось шестнадцать. Ни тот ни другой не подозревали о происходящих в Москве событиях и не догадывались о существовании друг друга. И уж тем более предположить не могли, что в 2001 году состоится премьера их совместного фильма «Телец». Они познакомятся только во ВГИКе, куда Сокуров поступит в 1975 году.

В том же 1975 году в северном провинциальном городе родится на свет автор данного повествования. Весной 2012 года он зайдет с друзьями в один из петербургских дворов, где их внимание привлечет старомодный чемодан, выставленный к мусорным контейнерам. Чемодан будет намеренно раскрыт, демонстрируя прохожим свое любопытное содержимое: фотоаппараты «Смена» и «ФЭД», съемный объектив к последнему, старые пластинки, пару несносимых коричневых советских ботинок, несколько редких книг и связку общих тетрадей. Среди тетрадей будет одна особенно интересная: в грубой картонной обложке, исписанная синими чернилами. В ней окажутся довольно лаконичные дневниковые записи человека, работавшего в 70-е годы XX века шофером у министра кинематографии СССР. События, описанные этим неизвестным человеком, совершенно невероятны, но автор данного повествования попытался выстроить из них более или менее связный рассказ. Впрочем, утверждать абсолютную достоверность этой истории или полную вменяемость человека, писавшего дневник, он не станет.

Двойная экспозиция может быть как намеренным художественным приемом, так и техническим браком, когда пленку при перемотке заедает в фотоаппарате или кинокамере. Результат в обоих случаях непредсказуем. Нередко кадр оказывается просто испорчен. Но иногда из случайного наслоения одного изображения на другое выходит нечто как неожиданно прекрасное, так и совершенно нереальное.

Возможность смещения временны́х слоев наукой пока не доказана, поэтому не стоит и рассуждать о том, что может быть, а чего быть не может. Каждому по вере его...

НАТАЛЬЯ БЕЛЯЕВА

Свободное падение

СЦЕНАРИЙ

В комнате, где нет ничего, кроме матраса на полу и беспорядочных стопок книг вдоль стены, звонит телефон. Через пару звонков включается автоответчик.

— Привет, — звучит мужской голос. — Если я не взял трубку, то, скорее всего, я вышел за сигаретами на три минуты или жарю пельмени. Говорите то, что вы хотели сказать, после сигнала. Я послушаю.

— Привет! — с некоторой задержкой после сигнала отвечает женский голос. — У меня тут такое дело. Мой папа, ну ты его знаешь, достал пару билетов. Я не хочу идти, потому что в этом не разбираюсь. Но ты вроде как любишь виски, есть возможность сходить на дегустацию. В общем, я могу отдать эти билеты тебе. Можешь сходить с кем-нибудь. Или можешь сходить со мной. Позвони, если что. Это сегодня вечером в семь. Если у тебя еще нет планов, позвони до шести, чтобы я знала. Всё. Пока.

Саша кладет телефон в карман и подходит к окошку кассы.

— Сколько стоит на двоих?

— Три.

Саша открывает кошелек и осматривает его внутренности.

— Кредитки принимаете?

— Нет.

— Подождите минутку, — говорит она кассирше.

Саша выходит из кассы и бежит вниз по лестнице большого торгового центра. В холле здания кафе, в котором сидят в основном скучающие мужчины, ожидающие своих спутниц. Саша подходит к одному из мужчин со спины и закрывает его глаза ладонями.

Мужчина — его зовут Ваня — вздрагивает от неожиданности и проливает кофе на стол.

— Я очень извиняюсь, — говорит Саша.

— Идем? — спрашивает Ваня.

— Дай мне, пожалуйста, две девятьсот, очень надо.

— А что с карточкой?

— У них аппарат сломался.

— Что ты там покупаешь?

— Туфли. Последние. Очень красивые. Я их хочу.

— Ты же знаешь, что мы и так с этой квартирой влезли в кредит, — говорит Ваня, доставая деньги. — Вот. Всё, что есть.

Саша пересчитывает.

— Не хватает, — говорит она. — Может, мелочь по карманам завалялась?

Ваня перетряхивает свой плащ.

— Звенит.

Мелочь вываливается на стол в кофейную лужу. Саша вылавливает монеты.

— Вроде хватит. Знаешь, если хочешь, иди, тебе же работать надо.

Наталья Беляева — студентка сценарного курса СПбГУКиТ (четвертый курс, мастерская Юрия Клепикова). Дважды дипломант университетского конкурса «Питеркит» за сценарии «День Победы» (2010) и «Свободное падение» (2012). Автор сценариев «Я хочу» и «Страшные танцы», опубликованных в сборнике студенческих сценариев «Я хочу» (выпуск 3, издательство «Геликон Плюс»). Сценарий «Свободное падение» был написан на третьем курсе.

Я еще здесь погуляю. Позвони, когда закончишь.

Саша чмокает Ваню в щеку и убегает.

Саша открывает дверь ключом. За дверью кто-то истерично кричит. Саша входит в коридор квартиры и тут же оказывается облита с ног до головы. Напротив Саши стоит мама с пустым ведром.

— Здравствуй, мама, — говорит мокрая Саша. — Чем занимаешься?

На полу в коридоре уже сильно мокро.

— Забери свое чудовище! — кричит мама Саше. — Твой отец не в состоянии.

Над головой Саши на полке сидит белый попугай и яростно орет. Рядом с ним, облизываясь, сидит кошка.

— Она загнала его в угол! Я к ней притронуться боюсь. Она же глотку порвать может! — кричит мама.

Саша снимает туфли и в быстро намокающих колготках идет в комнату. В комнате за компьютером сидит папа.

— Как дела, папа?

— Статью перевожу. Еще не спал сегодня. Коньяк будешь?

— Буду, чуть позже.

Саша достает из шкафа одеяло и возвращается в коридор. Встав на стул, она накидывает одеяло на кошку. Кошка начинает бешено рычать. Комок с кошкой Саша несет в комнату, где сидит папа. Открыв шкаф, Саша кладет завернутую в одеяло кошку внутрь и плотно закрывает дверь.

— Звонил мне кто-нибудь, папа? — спрашивает Саша.

— Выпусти животное.

— Ей полезно иногда побыть наедине с собой. Подумать. Она очень рассеянная. Так звонили?

— Нет вроде. А что ты такая мокрая?

— Под дождь попала... — Саша достает из кармана телефон. — Черт! Хоть выжимай! Сколько времени?

— Пять.

В ванной на раковине по деталям разложен телефон. Саша сушит детали феном. В ванную заходит папа, закрывает дверь на щеколду и включает воду в раковине, неловко сметая некоторые детали под воду.

— Папа! — кричит Саша.

— Ой, я тебя не заметил. Задумался по поводу статьи. Хочешь почитать?

Папа достает из кармана помятый и расчирканный лист.

— У тебя почерк, как у врача.

Папа садится на край ванны и достает пачку сигарет.

— Дай мне тоже, — просит Саша.

Саша курит, сидя на корточках в ванной. Папа стряхивает пепел в раковину.

В дверь начинают ломиться.

— Ты что, опять там куришь! — кричит мама. — Куда Саша подевалась? Ее животное вырвалось из шкафа.

— Ну вот, собрала. Некоторых деталей не хватает, правда.

— Дай посмотрю, — говорит папа, берет в руки телефон. Телефон начинает вибрировать. — Смотрика, звонят.

— Дай сюда! — Саша выхватывает телефон из папиных рук. — Алло! А, привет. Слушай, я сегодня не приду, ок? Мне надо папе со статьей помочь. (*Папа удивленно смотрит на Сашу.*) Да, помню, я тебе перед сном позвоню... — Саша отключает телефон и спрашивает у папы: — Сколько времени?

— Шесть. Коньяк будешь?

— Ну всё. У меня есть предложение поинтересней.

— Я тебе прочитаю еще одно стихотворение.

— Тебе бы по лестнице подняться, отец. И мне бы подняться.

Папа стоит перед дверью и копается в карманах. Достает сигареты. Протягивает одну Саше.

— Ты ищешь ключи, — говорит Саша, беря в руки сигарету.

— Не спеши. Никогда не спеши.

Папа затягивается и снова опускает руку в карман. Достает оттуда бокал.

— Дарю, — говорит он.

— Ты ищешь ключи.

Саша выпивает из бокала оставленную там каплю виски.

— А знаешь что? У меня их нет.

Саша опускает руку в свой карман и достает оттуда зеркальце и помаду.

— У меня тоже нет. Это вообще не мое пальто. И телефона у меня теперь нет. Хорошее пальто, правда? Повезло... — Саша садится на ступеньки. — Дай еще сигарету. Покурим и будем будить маму.

Саша заходит в комнату. Не снимая пальто, садится в кресло. Берет кружку со стола и глотает остывший чай. Ставит кружку на стол.

— Началось, — говорит она сама себе.

Саша быстро роется по карманам пальто. Бросается к шкафу. Достает коробку с лекарствами. Копошится там. Берет упаковку, в которой осталась последняя таблетка. Заглатывает таблетку не запивая. Ищет дальше. Выходит из комнаты. В маминой комнате в темноте Саша шуршит пакетами.

— Что ты там рыщешь? — спрашивает мама.

Саша, не отвечая, берет в руки всю коробку и выходит из маминой комнаты.

— Конфеты мои не тронь! — кричит вдогонку мама.

Саша в своей комнате достает из коробки пластинку таблеток и, выколупав себе в ладонь целую горсть, закидывает их в рот. Запивает последним глотком холодного чая. Смотрит на часы. Берет с полки книгу и, открыв ее, читает вслух, с трудом выговаривая слова: «Сейчас, потом еще раз, так я думаю, потом, может быть, последний раз, а потом все кончится, так мне кажется, и этот мир кончится. Предчувствие предпредпоследнего. Все расплывается. Еще немного, и ты ослепнешь. Слепота в голове. Голова больше не работает, она говорит: «Я больше не работаю». И ты немеешь, звуки глохнут. Это преддверие, едва достигнутое, вот это что. Голова. Ей досталось сполна. А ты говоришь: «Сейчас надо, потом, пожалуй, еще раз, потом, может быть, в последний раз, а потом всё». И ты решаешь сформулировать эту мысль, ибо она единственная в некотором смысле. И внимательно-внимательно рассматриваешь все, что расплылось, и усердно твердишь себе: «Это моя вина». Вина? Какое интересное слово...»

— Черт! Не помогает! — кричит Саша, захлопывает книгу и, роняя ее на пол, ложится на кровать лицом вниз. Закусив подушку зубами, она стонет. Поднимается на колени и, качнувшись, со всей силы ударяется головой о стену.

Саша просыпается от звонка в дверь. Она лежит в туфлях на нерасправленной кровати. В дверь настойчиво звонят.

Саша, сняв туфли, на цыпочках подходит к двери и смотрит в глазок. За дверью стоит Ваня.

— Черт! — шепотом говорит Саша и отходит от двери.

— Я слышу, как ты дышишь, — говорит Ваня за дверью.

Саша возвращается, открывает.

— Ты похож на свидетеля Иеговы. Заходи.

— Ты похожа на юную наркоманку. Что у тебя со лбом?

Саша трогает лоб. На лбу небольшая шишка.

— Почему не брала трубку? Я весь вечер звонил.

— Подожди, мне нужно найти папу... — Саша исчезает в комнате и тут же появляется. — Всё в порядке, спит.

— Собирайся. Я записал тебя на десять. Быстро в душ. Если не успеем, ждать месяц придется.

Небольшой светлый кабинет. Перед зеркалом стоит медсестра и подкрашивает губы. Окно открыто. Слышно, как за деревьями играют дети. За столом сидит пожилой врач-грузин и пишет что-то в тетради.

— Пусть заходит, — говорит он медсестре.

В коридоре, обхватив лицо руками и положив голову на колени, сидит Саша. Ее сумка валяется рядом на полу.

— Заходите, — говорит медсестра из приоткрывшейся двери.

Саша встает и заходит в кабинет. Медсестра подбирает с пола ее сумку.

Саша садится на стул перед врачом.

— Раздевайтесь до трусов, — говорит врач.

Саша стягивает платье через голову и сидит теперь голая перед врачом.

— Саша, да? — говорит врач, не поднимая голову от истории болезни. — Как сейчас себя чувствуешь?

— Уже лучше, устала.

— Последний приступ когда был?

— Вчера.

— Рот открой. Ага. Молодец.

Саша стоит одетая, с сумкой в руках.

— Тебе нужно смотреть на фонтаны. Как-то успокаиваться. Курить бросить. В бассейн ходить нельзя. Сейчас Света сделает тебе укол. Света, сделайте ей укол! — напоминает врач медсестре. — Тебе станет легче ненадолго, — продолжает доктор. — К завтрашнему утру собери все бумаги и приходи, положим на обследование.

Саша стоит у дверей больницы и тушит окурок о подошву туфли. Потом достает из сумочки туалетную воду, прыскает себе в рот, закашливается. Поворачивает за угол больницы. Подходит к машине. Открывает дверь пассажирского сиденья.

— Поехали... — говорит она.

Большая витрина. За стеклом стоят манекены в свадебных платьях. Между манекенами, опасно раскачивая их, протискивается рыжая девушка Вера. В ее руках два платья. Взвешивая в руках платья, она вопросительно смотрит сквозь стекло.

На скамейке спиной к витрине сидит Саша. Она медленно выдыхает дым изо рта и смотрит на маленький фонтан, расположенный во дворе. Воды в фонтане нет. По поребрику скачут воробьи.

Рыжая настойчиво стучит в стекло и показывает на платья. Саша показывает на часы.

Девушки быстро идут по улице.

— Кольцо-то покажешь? — спрашивает рыжая Вера.

— Бежим! — отвечает Саша. — Наш трамвай.

В трамвае Саша зарывается в свою сумку. Над Сашей стоит грозный кондуктор.

— Давай я за тебя заплачу? — спрашивает Вера.

— Я найду. У вас есть минут тридцать в запасе? — спрашивает Саша кондуктора.

Кондуктор поджимает губы. Саша снова ныряет в сумку.

— О! Нашла! — кричит она, достав из сумки кольцо с камнем и протягивая его Вере. — Правда, ужасное?

— Настоящее! Почему не носишь?

— Я не люблю эти штуки, но мама сказала — без кольца замуж не выходить. Без кольца не по-настоящему, сказала она.

Кондуктор кашлянул за Сашиной спиной.

— Извините, — ответила Саша и снова зарылась в свою сумку.

Саша и Вера в лифте. Саша запихивает себе в рот жвачки одну за другой и жует их с остервенением.

— Не поможет, — говорит Вера, подкрашивая губы.

Двери лифта открываются.

— Вот и жених! — говорит Вера.

Саша быстро вынимает изо рта комок жвачки и целует вошедшего в лифт Ваню в щеку. Вера целует Ваню в другую щеку, оставив жирный красный отпечаток помады.

Конференц-зал. Люди в костюмах встают из-за большого овального стола. Во главе стола сидит Ваня.

— Саша, вот еще бумаги, которые вам нужно посмотреть. Есть пункты, которые вызывают у меня сомнение. Возможно, что-то нужно будет подправить.

Вера подмигивает Саше. Саша берет бумаги.

Саша и Вера в лифте.

— Что там? — спрашивает Вера.

Саша берет в руки карандаш.

— Лука-то столько зачем? — говорит она.

В ее руках список продуктов.

Вера заглядывает через плечо.

— Лук оставь. А шампанского можно и побольше.

— Аппетита нет. Может, ты посмотришь? — протягивает Саша список Вере.

— Ну уж нет, девочка! Мне еще платье твое подшивать.

Саша и Ваня в лифте. На полу стоит куча пакетов с продуктами. В руках у Саши кошка. Кошка орет басом.

— Много у тебя вещей? — спрашивает Ваня.

— Пары грузовиков хватит.

Ваня открывает дверь. Саша делает шаг в квартиру.

— Подожди, — останавливает ее Ваня. — Кошку сначала.

Саша отрывает от себя цепляющуюся кошку. Кошка сразу же исчезает в глубине темной квартиры.

— Где тут свет включается? — спрашивает Ваня, щелкает выключателем, но ничего не происходит.

Ваня и Саша сидят на полу в отремонтированной, но пустой комнате. На полу горит одинокая свечка, открыта бутылка вина. Саша делает глоток из бутылки.

— Ну что же, очень романтично, — улыбается Ваня. — А холодильник завтра привезут.

— Круто! — отвечает Саша.

— Давай я тебя от работы освобожу, подежуришь здесь, рабочими покомандуешь?

— Слушай, мне надо в больницу завтра лечь. Забыла сказать.

— Да? Надолго? Может, тебе каких-нибудь лекарств просто купить?

— Еще две недели. Меня десять раз успеют выписать.

— Я поговорю с врачом, чтобы они ускорились.

— Ты всемогущий!

Утро. В этой же комнате на полу лежит матрас. Из-под одеяла выбирается Саша и, завернувшись в плед, на цыпочках крадется в коридор. Забирается в карман своего плаща и достает оттуда пачку сигарет. Плохо прикрученная полка для одежды с грохотом падает вниз. Саша застывает. Ваня перестает сопеть.

— Сколько времени? — спрашивает он.

— Четыре.

Ваня, перевернувшись на другой бок, через некоторое время засыпает.

Саша, на цыпочках пройдя через комнату, выходит на балкон второго этажа. Кутаясь в плед, садится на скамейку на корточки и поджигает сигарету. Внизу по пустой улице идет мужчина. Увидев Сашу, он сворачивает с дороги и идет к ней через кусты. Встав под балконом, мужчина что-то невнятно спрашивает у Саши.

— Что? — переспрашивает Саша шепотом.

— Сигаретки не найдется? — спрашивает он громче.

Саша подносит палец к губам.

Мужчина начинает расстегивать ремень на брюках. Саша осматривается. Улица пуста. Мужчина спускает брюки. Саша зажмуривается и с закрытыми глазами делает три затяжки подряд.

— Идиот! — бросает она мужчине, уходя с балкона.

Быстро пройдя через комнату, Саша закрывается в ванной, забирается под душ и начинает смеяться.

Завернувшись в полотенце, Саша ложится обратно под одеяло и утыкается губами в шею Ване.

— Фу, — говорит Ваня и отодвигается от Саши.

Саша встает и идет на кухню, которая совершенно пуста. Ничего, кроме плиты. Заходит кошка и трется о Сашины ноги. Саша открывает окно. Вокруг новостройки. Людей в этом районе еще нет. Кошка запрыгивает на подоконник и, шваркнув когтями по карнизу, исчезает из виду. Слышен легкий удар. Саша бросается к окну. Кошка сидит внизу на улице и, подняв голову, смотрит на Сашу.

— Идиотка! — злым шепотом говорит Саша кошке.

Кошка мяукает в ответ.

Накинув пальто, Саша выбегает на улицу. Кошки нигде нет. Саша в тапочках бежит вокруг дома. Мужчина, выгуливающий лайку, странно смотрит на Сашу. Лайка рвется к Саше с поводка. Кошка обнаруживается на дереве, недавно посаженном в новом районе, невысоком и раскачивающемся. Кошка истошно орет.

— Что, высоко тебе? — спрашивает Саша и пытается отодрать кошку от ствола.

Кошка истошно кричит. Деревце опасно раскачивается. Сашин плащ развязывается. Под ним торчит влажное полотенце. Мимо Саши неслышно проходит утренний извращенец. Он смотрит на расстегнувшийся плащ и испачканные в весенней грязи голые ноги Саши. Саша глядит на извращенца через плечо. Обхватив ствол, она выдергивает деревце с корнем и с вцепившейся в него кошкой и грозно двигается на мужчину. Мужчина нервно улыбается и быстро-быстро уходит. Саша оглядывается.

— Кажется, мы заблудились, — говорит она кошке.

Саша и кошка сидят на скамейке. Рядом лежит вырванное с корнями деревце. Кошка жалобно мяукает. Подбегает Ваня.

— Куда ты подевалась, что это вообще такое? — показывает он на дерево. — Я тебя двадцать минут ищу.

Саша стоит в душе и смывает с ног грязь. В грязную воду падает сигаретный пепел. Саша старается залпом выкурить сигарету.

На улице Ваня пересаживает деревце.

— Черт возьми! Ты же обещала бросить курить, когда мы переедем! Вся квартира провоняла! Саша! — кричит Ваня.

Он заходит в ванную. Саша лежит на полу без сознания.

Светлая одноместная палата. На кровати сидит Саша, сложив ноги по-турецки. Входит Ваня с большими пакетами и букетом цветов.

— О! Как мило! — говорит Саша.

— Цветы не тебе, а врачу. Тебе все остальное. И еще вот, — Ваня достает из кармана телефон. — Не потеряй. Пойду поговорю с врачом.

Ваня выходит. Саша хватает телефон и садится на подоконник.

— Привет, — говорит мужской голос в трубке. — Если я не взял трубку, то, скорее всего, я вышел за сигаретами на три минуты или жарю пельмени. Говорите то, что вы хотели сказать, после сигнала. Я послушаю.

— Привет! Я тут случайно оказалась в больнице. У меня много еды. Если хочешь — приходи в гости, угощу. Я пока не знаю точный адрес. В окно видно какую-то церковь. Справа парк, пруд, голуби — хотя это не ориентир. Я на втором этаже в белой палате номер одиннадцать. Отделение нейрохирургии.

Входит Ваня с цветами и кладет их на кровать. Не глядя на Сашу, он начинает распаковывать пакеты, выкладывая фрукты, конфеты и прочую глупость на тумбочку.

— Я пойду. Зайду вечером.

— Что хмурый-то такой?

— Телевизор не смотри. И не смей никуда выходить. Врач сказал, что нужно обследование. Это долго. Вывезу тебя в загс. Празднование перенесем. Ложись.

Саша послушно ложится на кровать. Ваня целует ее в лоб и уходит.

Когда дверь закрывается, Саша приставляет стул к ручке с внутренней стороны, открывает окно и садится на подоконник с сигаретой.

Ночь. Саша берет телефон и набирает номер. Сначала слышны гудки, потом мужской голос.

— Да?

Саша отключает связь.

Утро. Саша дремлет под капельницей. В палату, громко постучавшись, входит Вера со свадебным платьем, завернутым в пленку.

— Эх! Как же мы мерить-то будем? Ты нормально?

Саша кивает.

Вера распечатывает платье и прикладывает его к лежащей Саше.

— Тебе идет, — говорит она, — но мерить все равно придется.

— Подожди, — говорит Саша, — скоро докапает.

Саша спит. Вера обмеряет ниточкой безымянный палец спящей Саши. Платье лежит рядом с Сашей на кровати. В палату входит Ваня.

— Спит, — шепотом говорит Вера.

— Я заберу платье. Все передвигается со свадьбой, но все равно спасибо за помощь. Нужна операция. Куча денег на это уходит. Еще мебель покупать надо — спать негде. Кошка все углы загадила.

Саша открывает глаза.

Ночь. Саша лежит на кровати, в руках телефон. Набирает номер. Включается автоответчик: «Привет, если я не взял трубку, то, скорее всего, я вышел за сигаретами...»

Саша нажимает на сброс. Открывает окно и закуривает. Звонит телефон. Саша вздрагивает. Звонит Ваня.

— Я отпросил тебя на завтра у врача. Свожу в загс, потом посидим где-нибудь. Я Веру приглашу?

— Приглашай. В платье не поеду.

— Конечно, как хочешь. Быстро и просто. Потом нормально отпразднуем.

Саша ложится на кровать, держась обеими руками за голову. Сжав зубы, стонет. Нажимает на звонок у изголовья. За дверью слышно шарканье. Входит сонная медсестра.

— Укол, — просит Саша хриплым голосом.

Медсестра идет по коридору с капельницей. Входит в Сашину палату. Сашина кровать пуста. Входит Ваня с цветами.

— А ее нет, — говорит медсестра.

Ваня набирает номер. В ванной звонит телефон. Медсестра заглядывает в ванную. Телефон вибрирует на краю раковины, падает и рассыпается на пластмассовые кусочки.

— Собрались? — появляется Вера в дверях палаты. — Я добыла кольца.

Саша в плаще, накинутом поверх халата, и в тапочках бежит по проспекту. Сворачивает на небольшую улицу. Открывает дверь дома и бежит вверх по лестнице.

Саша давит на кнопку звонка. Дверь открывается. На пороге стоит сонный лохматый парень Боря.

— Я тебе звонила тысячу раз! — говорит Саша, задыхаясь. — У меня свадьба сегодня.

У Саши подгибаются колени, она валится на порог. Боря подхватывает ее.

— Кто пришел? — спрашивает женский голос за спиной Бори.

Саша находит силы подняться. Влепляет Боре пощечину и бежит вниз по лестнице.

Вера и Ваня сидят в кафе. Перед Ваней множество пустых стопочек. Официант приносит еще одну — полную. Вера достает сигареты.

— Дай мне, — говорит Ваня.

Саша сидит на полу в ванной в больнице и собирает телефон. Собрав, набирает номер.

Сидящий в кафе напротив Веры Ваня достает из кармана вибрирующий телефон, смотрит на экран и быстро выходит на улицу.

Ваня входит в палату. Саша снимает с себя халат. Ваня валит Сашу на кровать.

Саша и Ваня лежат на больничной кровати и курят.

— Я боюсь, что ты умрешь, — говорит Ваня.

— Ты за кошкой, главное, присмотри. Моя мама ее ненавидит.

— Дура. После операции поедем куда-нибудь. Возьму отпуск.

— Хорошо. Ты уходи. Я спать хочу.

Утро. В палату входит медсестра.

— Сашенька! Сегодня ничего не едим. Скоро придет анестезиолог. Сейчас успокаивающий укольчик тебе сделаю.

Саша ложится животом на кровать.

— Можно я погуляю немного? Минут пятнадцать? — спрашивает она медсестру.

— Далеко не уходи.

Саша садится на скамейку в больничном садике и достает сигарету.

По дорожке в сторону Саши идет Боря.

— Можно поздравить? — спрашивает он ее.

— Нельзя. Пойдем к тебе.

— Что, даже не соберешься?

— Времени нет.

Саша заходит в Борину комнату.

— Если ты собралась здесь жить, то учти, менять своих привычек я не буду, — говорит Боря.

— Я не буду с тобой спать, — говорит Саша и ложится на Борин матрас.

Боря садится за стол, открывает ноутбук, надевает очки и начинает печатать.

Саша просыпается. Боря, неудобно свернувшись, спит у нее в ногах. За окном серый рассвет. Саша идет на кухню и открывает холодильник. В холодильнике стоит открытая консервная банка. Саша заглядывает в нее. На дне банки крохотная рыбка. Саша ставит банку обратно в холодильник.

Саша ходит по комнате, где спит Боря, и собирает мелочь.

— Если ты ищешь еду, у меня ее нет, — говорит Боря сонным голосом.

Саша сидит на полу, перед ней разложенные в ряд мужские носки. Встает Боря.

— Их здесь семнадцать штук, и нет ни одной пары. Я вот денег нашла, — говорит Саша, показывая на носки и на горку мелочи на полу.

— Чего семнадцать?

Боря берет два разных носка. Натягивает их. Берет мелочь и выходит из комнаты.

Саша смотрит под батарею и находит еще один носок.

— Пара, — говорит она сама себе.

Еще раз засовывает руку под батарею и достает оттуда пыльный яркий комочек. Разворачивает его. Это женские трусы с Микки Маусом.

Дверь открывается. Входит Боря. Саша быстро прячет трусы в карман. Боря кладет на стол пачку сигарет и остатки мелочи.

— Пойду в больницу, позавтракаю, — говорит Саша.

Саша идет через проходную больницы.

— Девушка, вы к кому? — кричит ей вслед охранник.

Саша открывает дверь в свою палату. На ее кровати приподнимается какая-то женщина.

— Я на минуту, — говорит Саша женщине и открывает холодильник. — У вас есть пакет какой-нибудь?

Женщина оглядывается.

— На подоконнике, я вижу, я сама возьму.

Саша набирает в мешок из холодильника шоколад, йогурты и прочую принесенную ей еду.

— Вот вам шоколадка.

Саша отдает шоколад новой пациентке и выходит из палаты.

Боря, уткнувшись в экран ноутбука, ковыряет вилкой йогурт. Саша ест яблоко и в упор смотрит на Борю. Боря откладывает вилку в сторону.

— У меня есть идея получше, нужно достать приличную одежду, — говорит он.

— Дай мне пару часов.

Саша поднимается по лестнице и подходит к своей квартире. Прислоняет ухо к двери. Осторожно вставляет ключ и поворачивает его. Входит, стоит в коридоре и прислушивается. Открывает дверь в следующую комнату и быстро идет к шкафу. Из шкафа выпрыгивает сонная кошка. Саша хватает кошку на руки и прижимает ее к себе. Кошка вырывается и несется к двери в ванную. Саша идет за ней и открывает дверь. В ванной за занавеской течет вода, идет пар. На полу кучей лежит одежда.

Саша закрывает дверь. Оглядывается, подпирает ручку стулом. Под-

ходит к шкафу, хватает одежду вместе с вешалками и выходит из квартиры. Потом возвращается. Отодвигает стул и уходит.

Саша и Боря идут по улице. Около главного входа одного из зданий много нарядных людей. Фотографы и телевидение.

— Возьми меня за руку, — говорит Боря. — И улыбайся.

Саша и Боря проходят мимо фотографов и поднимаются по большой лестнице, на ходу снимая пальто. На Боре костюм, который велик ему. На Саше вечернее платье.

Саша и Боря обходят фуршетный стол по кругу.

— Стой здесь. Я достану нам вина.

Боря теряется в толпе гостей. Саша, приняв изящную стойку, незаметно вытаскивает ломтик сыра из бутерброда, лежащего на тарелке.

«Прекрасная девушка, давайте я вам помогу», — слышит Саша голос позади.

Она оборачивается. Рядом с ней стоит очень пьяный взрослый мужчина.

— Вот вам тарелка, положите на нее все, что хотите.

Саша берет тарелку и накладывает в нее куски и рыбы, и сыра, и фруктов...

— Вы, наверное, поэтесса? — спрашивает мужчина.

— Нет.

— А как вы здесь оказались?

— Случайно. Поужинать зашла.

— Я могу про себя так же сказать. Я поэт. Премию получил. Вот она.

Мужчина показывает сильно опустевшую бутылку водки и яблочный огрызок.

На Сашиной тарелке уже образовалась приличная горка еды.

Мужчина берет тарелку из рук Саши.

— Я подержу. Вот возьмите еще одну, — говорит он, протягивая Саше чистую тарелку. — Меня зовут Александр. А вас как?

— Знаете, я боюсь не запомнить. Меня Саша зовут.

— Я оставлю вам свою визитку, Саша! — Александр свободной рукой шарит по карманам. — Не могу найти. Сделаем так!.. — Александр отдает Саше полную тарелку и проталкивается к фуршетному столу. Со словами «я помогу вам» он выхватывает бутылку вина у женщины, собиравшейся самостоятельно пополнить свой бокал, и возвращается к Саше. Достает ручку из кармана и что-то пишет на этикетке. — Это мой телефон. Найдите меня! — Александр протягивает бутылку Саше. — Вот вам и ужин. До встречи. Жду звонка.

Саша оглядывается, пытаясь удержать две тарелки со снедью и бутылку.

Подходит Боря с двумя бокалами.

— Вот, — говорит Саша, указывая взглядом на тарелки.

Боря выпивает залпом оба бокала, открывает сумку и кладет их туда. Следом кладет бутылку с вином.

— А это как? — спрашивает Саша про тарелки.

Боря оглядывается и берет с сервировочного столика большую льняную салфетку.

— Высыпай. Уходим.

— Подожди, — говорит Саша.

Она подходит к столу и тянется к огромному блюду с креветками.

— Всю жизнь мечтала наесться ими...

Саша ссыпает креветки в сумку.

К Саше подходит официант. Обернувшись, она протягивает официанту пустую тарелку. Боря берет Сашу за руку и тащит через толпу к выходу.

Боря и Саша бегут по ночной улице. В сумке звенят бокалы. В ресторане кто-то празднует свадьбу. Стоит лимузин, водитель которого отошел покурить.

— Вот сейчас бы нам свадьбу! И угнать лимузин! Правда, было бы здорово? — спрашивает Саша.

— Идем быстрей, похолодало, — отвечает Боря.

В Бориной комнате за столом, заваленным снедью, сидят Саша и Боря.

— Можно тебя попросить кое о чем? — спрашивает Саша.

— Попробуй.

— Можно я привезу сюда свою кошку?

— Слушай меня внимательно. Я здесь ничего менять не буду. Ни из-за тебя, ни из-за кого-нибудь еще. Кошек я ненавижу. Если не нравится — тебя здесь никто не держит.

Саша молча собирает посуду и несет ее на кухню. Мимо Саши, которая по локоть в пене возится в раковине, проходит веселая компания девиц и парочки парней. Все заходят в Борину комнату.

Боря проходит на кухню и ставит чайник на плиту.

Саша со свистящим чайником входит в комнату и ставит его на стол.

Молодые люди смеются, разговаривают и не обращают на Сашу никакого внимания. Саша проходит в угол, ложится на матрас и, накрывшись с головой одеялом, постепенно перестает слышать гул голосов.

Утро. Саша идет по улице. Моросит дождь. В серой толпе проглядывается голова рыжей девушки. Саша догоняет Веру и идет рядом с ней.

Вера останавливается и смотрит на Сашу.

— Как Ваня? — спрашивает Саша.

— Я не хочу с тобой разговаривать, — отвечает Вера. — Может быть, я успокоюсь и прощу тебя через месяц или через полгода, не знаю когда. Тогда будешь оправдываться.

Вера ускоряет шаг и исчезает в толпе. Саша остается стоять на улице.

Саша подходит к своему дому и смотрит из-за угла на парадную. Из двери выходит Ваня, проходит к машине и отъезжает.

Саша открывает дверь ключом. Входит. Проходит к холодильнику. В холодильнике множество бутылок шампанского и початые пивные. Саша откупоривает бутылку шампанского и, морщась, пьет из горлышка.

С бутылкой проходит в комнату. В углу комнаты валяется Сашино свадебное платье. На платье, как в гнезде, спит кошка. Платье покрыто тонким слоем черной кошачьей шерсти. Саша берет кошку в охапку и садится с ней в «гнездо». Осматривает комнату. На нераспакованной мебели уже появился слой пыли. Под кроватью стоят бутылки. Стряхнув кошку с колен, Саша направляется в ванную, в которой такое же холостяцкое запустение. Саша берет средство для мытья, поливает им бортик ванны и начинает тереть его. Рука цепляет длинный рыжий волос, который свернулся на дне ванны. Прекратив тереть ванну, Саша садится на бортик, зажигалкой поджигает волос. Волос шипит и завивается. Саша закуривает.

Из сумки, которая валяется в куче обуви в коридоре, Саша достает красную коробочку с кольцом и выходит из квартиры.

Саша стоит перед окошком в ломбарде. Женщина протягивает ей стопочку денег и бумажку.

— Распишитесь. Вы можете выкупить кольцо в течение сорока пяти дней.

— Я не буду выкупать, — отвечает Саша. — Ничего себе, как много! — радуется она деньгам.

Боря сидит за столом, уткнувшись в компьютер.

— Я думал, ты ушла, — говорит он вошедшей Саше.

Саша кладет на стол перед Борей блок сигарет и деньги.

— Молодец.

— У тебя день рождения завтра.

— И?

— Может, устроим на эти деньги пир?

— Для пира не так много. Можно попробовать поиграть на ставках и улететь сегодня же вечером отсюда, например, в Барселону.

— Давай улетим.

Саша и Боря выходят из букмекерской конторы и присаживаются на поребрик.

— Курить будешь? — спрашивает Боря.

— Давай, — отвечает Саша, достает из кармана мелочь и пересчиты-

вает ее. — Осталось двадцать восемь рублей.

— Теперь устроим пир.

Саша и Боря идут по огромному супермаркету. Проходят мимо полки с сырами.

— Тебе какой нравится? — спрашивает Боря.

— Ты просто так спрашиваешь? Я люблю этот и этот.

— А куски поменьше нравятся тебе хоть иногда?

— Тогда эти два. Нам на них никогда не хватит.

— Надень перчатки.

Саша послушно натягивает перчатки на руки.

— Ты берешь в правую руку эти два куска, — говорит Боря, — и мы спокойно двигаемся в сторону спагетти за девять рублей. По дороге ты невзначай снимешь перчатку так, чтобы вывернуть ее. Сыр останется внутри. Когда мы будем стоять у кассы, ты положишь перчатки в шапку и будешь спокойно держать ее в руках. Поняла?

— Да.

Саша и Боря стоят в очереди в кассу. Вокруг люди с полными тележками. Боря молчит.

— Боря, — шепотом говорит Саша, — а вдруг запищ...

Боря наступает Саше на ногу.

— Вы не могли бы нас пропустить вперед? — обращается Саша к толстяку с тележкой, распираемой продуктами. — Мы опаздываем на самолет. Знаете, мы летим в Барселону. Спасибо!

Не дожидаясь ответа, Саша берет Борю за руку и тащит его вперед.

— С вас двадцать шесть рублей, — говорит кассирша.

Боря высыпает мелочь на блюдечко.

Проходя мимо охранника, Боря берет Сашу за руку.

— Мы будем идти медленно. Мы никуда не спешим. Хочешь булку? — спрашивает Боря, откусывая корочку багета.

— Мне жарко, — отвечает Саша.

Саша выкладывает на стол сыр, Боря достает кусок копченого мяса. Саша маленькую баночку меда. Боря — банку оливок. Саша — консервную банку с какими-то иероглифами.

— Что это? — спрашивает Боря.

— Я не знаю. Она маленькая и красивая. И стоит, как двадцать литров молока.

Утро. Боря спит на матрасе, повернувшись лицом к стене. Саша тихо вылезает из-под одеяла, одевается и выходит.

Саша стоит у большого здания, в котором расположены офисы. Люди в костюмах заходят в двери. Из остановившегося автобуса выходит Вера.

Саша догоняет ее и хватает за руку.

— Что с тобой? — спрашивает Вера. — Ты выглядишь ужасно.

— Дай денег. Мне очень нужно.

— Сколько? Ты на работу возвращаться собираешься?

— Не собираюсь. Возьмешь потом мою зарплату, если Ваня не забрал.

— У меня только двести рублей.

— Спасибо, — отвечает Саша.

Саша заходит в магазин косметики. Подходит к полке, где стоит мужская туалетная вода. Выбирает флакончик. Смотрит на цену. Проходит мимо. И берет другой флакон, стоящий рядом. Подходит девушка-продавец.

— У нас есть новый аромат для женщин. Хотите попробовать?

— Я просто смотрю.

Саша отходит к полке с солнечными очками. Примеряет одни, другие и надевает те, которые побольше.

В очках снова идет вдоль полок с духами. Подходит к тем же, в коричневом флакончике. Оглядывается, отражается в камере слежения, похожей на летающую тарелку. Задумчиво берет флакончик и, нюхая колпачок, медленно идет вдоль полок.

За Сашей в трех шагах двигается охранник. Саша подходит к зеркалу, около которого выставлены образцы

помад. Снимает очки, наклоняется к зеркалу и одним из образцов помады жирно красит губы. В этот момент встречается взглядом с охранником. Не отрывая глаз от охранника, берет салфетку и промакивает губы.

С флакончиком в руках Саша пробирается к следующей стойке. Ставит флакончик и берет румяна, кисточкой проводит по щекам. В зеркале снова появляется охранник. Он прохаживается неподалеку, заложив руки за спину.

Саша снова берет оставленный флакончик и двигается вдоль полок. Охранник на вежливом расстоянии идет чуть сзади. Саша останавливается возле стойки с косметикой для глаз. Выход из магазина совсем рядом. Саша берет в руки карандаш и проводит жирную черную стрелку над глазом. И над другим тоже. Охранника в зеркальном отражении не видно. Саша опускает флакончик в карман и двигается к выходу. Останавливается у полки с мочалками. Выход в двух шагах. Подходит охранник и встает у двери. Саша опускается на корточки и с интересом рассматривает мочалку.

— Штрих-код будет пищать.

Саша поднимает глаза. Охранник обращается к ней. Саша достает флакончик из кармана и кладет его на пол. Поднимает руки над головой, как арестованная, и медленно поднимается с корточек. Ногой пинает флакон в сторону охранника. Охранник поднимает флакон и нюхает его. С поднятыми руками Саша подходит к охраннику.

— Это всё? — спрашивает она.

— У вас помада на зубах.

Охранник протягивает Саше бумажную салфетку.

Накрашенная, как клоун, Саша стоит в магазине детских игрушек.

— Мне нужна модель самолета. И краски к ней, — обращается она к продавцу.

Продавец показывает на большие яркие коробки, спрашивает:

— Сколько лет мальчику?

— Двадцать девять. И у меня есть только двести рублей.

Ливень. Саша, изрядно промокшая так, что сосульки волос прилипли к лицу и зубы стучат, подбегает к двери парадной и, найдя ключ, распахивает дверь.

— Подожди! — слышит она.

Саша придерживает дверь. В парадную за Сашей вбегают двое парней с большими пакетами, в которых звенят бутылки.

— Красное сухое, надеюсь? — спрашивает у них Саша.

— Полусладкое, — виновато отвечает один из них.

Парни, опережая Сашу, бегут вверх по лестнице.

— Подождите! — кричит им Саша. — Устроим сюрприз.

Саша и парни на цыпочках идут по коридору. Саша осторожно открывает дверь. В комнате сумрачно, занавески еще закрыты. Прямо на матрасе, где только что проснулся и еще не встал Боря, сидит мокрая девушка в плаще. С зонта, раскрытого на полу, стекает вода. Девушка и Боря курят.

— Сюрприза не получилось, — обращается Саша к парням. — Заходите.

— С днем рождения, Боря! — поздравляют пришедшие парни.

Саша подходит к окну и отдергивает занавеску.

Девушка в плаще встает с матраса, берет зонт, целует Борю в лоб.

— Я еще зайду, — говорит она Боре и выходит.

— Что у вас там? — спрашивает Саша у топчущихся в дверях парней.

Они протягивают ей пакеты.

— Вы раздевайтесь, проходите, — говорит Саша, доставая из пакетов бутылки с вином и ставя их на пол. — А я пойду и сделаю пиццу из того, что вы принесли.

Саша на кухне. На полу стоит большой поднос с только что приготовленной, еще шипящей и слегка подгоревшей пиццей. Саша сидит перед подносом на корточках. Она отрезает ножом края пиццы и складывает их рядом.

В дверь звонят. Саша продолжает разрезать пиццу. К двери мимо Саши проходит Боря.

— Тебе помочь? — спрашивает он, хватая рукой отрезанную корочку.

— Не.

В коридоре перед входной дверью какое-то шуршание, потом топот. Мимо Саши проходят гости. Девушка в плаще останавливается.

— Меня зовут Жанна, — говорит она Саше.

Саша продолжает отрезать корки.

— Можно тебя попросить кое о чем?

Саша поднимается с колен и вытирает руки о джинсы.

— Вот, — говорит Жанна и достает из сумки сначала кекс, а потом свечку и втыкает эту свечку в кекс. — Подпалишь? — спрашивает она Сашу.

Саша засовывает руку в карман и, покопавшись, вытаскивает оттуда красный комочек.

— Твои? — спрашивает она Жанну.

Жанна осторожно берет в руки комочек и разворачивает. Это трусы с Микки Маусом.

— Вроде нет.

Саша достает из кармана зажигалку и поджигает свечу на кексе.

— Я пойду? — говорит Жанна.

Жанна входит в комнату. Боря сидит среди гостей спиной к Жанне. Он не видит Жанну. Жанна подходит к Боре и целует его в затылок. Боря оборачивается.

— Загадай желание, — говорит Жанна, протягивая Боре кекс.

Боря дует.

— Не успел, — говорит он.

— Это тебе, — Жанна протягивает Боре коробку. — Открытку ты потом один прочитай, там личное.

Боря запихивает открытку в карман. Жанна неловко целует Борю в щеку. Он садится и достает из пепельницы недокуренную сигарету.

— Откроешь сейчас? — спрашивает Жанна.

— Да! — Боря распаковывает коробку, достает оттуда флакон туалетной воды. — Жанна! Он же кучу денег стоит.

— А что это? — заглядывает через плечо Жанны одна из девушек.

— У нас с Борей свои секреты.

Боря обнимает Жанну.

В комнату входит Саша. Она несет тарелку с нарезанной пиццей. Боря отлепляется от Жанны и обращается к Саше:

— Смотри, что Жанна подарила!

Саша сует тарелку с пиццей Жанне.

— Да ладно! Это они! Сегодня самый лучший день!

Она открывает флакончик и распыляет духи себе на запястье. Целует флакончик и отдает его Боре. Жанна безучастно жует пиццу и улыбается.

— Вкусно! — говорит она.

Утро. Саша встает с матраса и идет, задевая оставшиеся на полу с праздника пустые бутылки.

— Осталось что-нибудь съедобное? — спрашивает проснувшийся Боря.

— Все чисто.

— Больше всего хочется курить.

— Пойду прогуляюсь, — отвечает Саша.

Боря сидит за компьютером. Саша входит в комнату и вываливает перед ним на стол кучу разномастных сигарет.

— За сорок минут почти пачка, — говорит она, отделяя толстые от тонких. — Эти тебе.

Боря закуривает, с жадностью затягивается.

— А ты?

— Не хочется. Кто эта Жанна?

— Давай не будем.

— Она вчера ревела в ванной. Я слышала.

— Это было давно и неинтересно, как бесплатно проскочить в метро. Она сейчас замуж выходит за какого-то богатого. Всё, тема закрыта.

Боря уткнулся в экран ноутбука.

— У меня есть идея, — говорит Саша.

Саша и Боря стоят в метро, недалеко от турникетов.

— Пора, — произносит Саша.

Они разбегаются, перепрыгивают через турникеты и бегут вниз по эскалатору.

— Это было слишком просто, — говорит задыхающаяся Саша уже в вагоне метро.

Саша и Боря стоят на улице перед домом Вани.

— Света нет, — говорит Боря.

— Он всегда на выходные уезжает к родителям. Смотри, это моя кошка.

— Ненавижу кошек. Они всегда умирают.

Саша и Боря входят в квартиру.

— Порядок — это хорошо, — замечает Саша. — Легче будет заметать следы. Холодильник пока не трогай. Сделаем всё аккуратно.

Боря садится на кухне за стол и смотрит на остатки еды на столе. Находит пачку сигарет. Достает одну и закуривает.

Входит Саша в свадебном платье.

— Застегнешь? Откуда сигареты?

— Здесь лежали.

— Ну надо же! Мне нельзя, а ему можно.

Боря зашнуровывает платье на Сашиной спине.

— Красиво, — говорит он, — только всё в шерсти.

Саша оглядывает кухню.

— Так, — говорит она, — осторожными мы можем и не быть.

Она показывает Боре конверт, на котором написано: «Это тебе».

Боря открывает конверт.

— Ого! — восклицает он.

— Спустим, например, на скачках. Мне не хочется думать о пропитании.

Саша и Боря выходят из букмекерской конторы и садятся на поребрик.

— Ого! — говорит Саша, выдохнув. — Страшно пересчитывать.

— Думаю, нужно уйти отсюда побыстрее.

Саша и Боря идут по супермаркету и скидывают в тележку с полок все, что попало под руку.

В комнате Саши и Бори на полу лежат пакеты с продуктами. Саша и Боря лежат среди пакетов и курят.

— У нас даже холодильника нет.

— Я решу эту проблему, — отвечает Боря.

В комнате Бори снова полно гостей. Под потолком на крючке для люстры болтается подаренная Сашей уже раскрашенная модель самолета. Саша счастлива.

Утро. Саша подходит к столу и вытряхивает из пачки последнюю сигарету.

— Воспринимай это как диету, — говорит ей Боря.

— Может быть, устроимся на работу?

— Зачем? Чтобы покупать еду? Ты же видишь, что еда всегда заканчивается.

— Мы можем уехать куда-нибудь.

— Если хочешь, можем попробовать. Включу телефон.

Боря включает телефон. Сразу же раздается звонок.

— Хочешь взять? — спрашивает Боря.

— Алло? — спрашивает в трубку Саша.

В трубке голос какого-то парня: «Ребята, хотите сходить на митинг? Там на площади наши сидят, просят принести им чаю. То есть торты и пирожные у них есть, а запивать нечем...»

Саша вешает трубку.

— Лучше папе позвоним, он что-нибудь придумает и сигарет принесет.

В комнату входит Сашин папа и садится на стул.

— Сделать кофе? — спрашивает Боря.

— Да, пожалуйста.

Боря выходит из комнаты.

— А кто это? — шепотом спрашивает папа.

— Папа, нам нужны деньги. Нет, не так... Нам нужна работа. Придумай что-нибудь, у тебя же есть связи.

— А у этого, другого парня, за которого ты замуж выходила, были деньги?

— У того были, у этого нет. Есть хочется, хотя, когда долго не ешь, есть не хочется, но курить все равно хочется. Дай, пожалуйста, сигарету.

— Я еду к твоей бабушке. У нее юбилей — девяносто лет. Вот, уже билет купил. И денег нет больше, хотел у тебя попросить на метро. Подпиши ей открытку. Она обрадуется.

Папа достает из кармана сложенную вдвое мятую открытку. Саша садится за стол, берет ручку и пишет: «Дорогая Бабушка. Ты ничего обо мне не знаешь, но я на тебя не обижаюсь, потому что у тебя много детей и много внучек. Я та самая Саша, которой ты подарила сережки, золотые с желтыми камушками, и велела надеть на свадьбу. Я тогда была маленькая и не представляла, что у меня будет свадьба и что у меня будут проколоты уши. Прошло много лет, и ты, наверное, совсем уже старая, а мои уши были однажды проколоты, но заросли. И главное, я должна тебе признаться, что я потеряла сережки, сначала одну, а потом вторую. А если бы даже не потеряла, то сдала бы их в ломбард. Я поняла цену золота. Я раньше не знала, зачем оно, а теперь знаю, что на эти деньги можно купить еду. Я профукала свадьбу, потеряла сережки. И никакой свадьбы в будущем, скорее всего, не предвидится, но ты не огорчайся. Я думаю, что другие твои внучки с радостью выйдут замуж и нарожают тебе правнуков. Желаю тебе здоровья и долгих лет жизни. Саша».

— Ну я пошел, — говорит папа.

— Подожди.

Саша идет к полке с верхней одеждой, вытряхивает карманы.

— Что-то должно было остаться.

Наконец из одного кармана вываливается смятая бумажка.

— Вот. Сто рублей. Пока.

— Подожди, — говорит папа. Он достает из сумки свернутые в неаппетитный мешок соленые огурцы. — Возьми. Я не скоро вернусь. Береги себя.

Входит Боря с двумя чашками кофе.

— Папа уходит, — говорит Саша.

— Очень приятно было с вами познакомиться, — говорит папа Боре.

Саша и Боря сидят на полу перед телефоном и хрустят огурцами.

Телефон звонит.

— Мама, — говорит Боря и выходит в коридор.

Саша прислоняет ухо к двери. «Все хорошо, — слышит Саша, — да, ужинал в кафе. Форель. Нет, не голодный. Хватает. Не надо ничего высылать. Телефон был выключен, потому что уезжал в командировку. Почему грустный? Не грустный. Устал. Спать ложусь. Подстригся. Пока».

Саша отпрыгивает от двери и садится за стол.

— Подстрижешь меня? — спрашивает вошедший Боря у Саши.

— Выглядишь ты очень прилично. Очень похоже на психоаналитика. Теперь подадим объявление и будем ждать звонка от психов, — говорит Саша Боре.

— Может, не надо? Можно продать квартиру, купить машину и уехать, например, в Монте-Карло.

— Без своей кошки я этот город не покину.

— Хорошо. Будем работать.

Утро. Саша поднимается с постели.

— Ты куда? — спрашивает ее Боря.

— Достану краску. Покрасим стены. В спокойный, приятный для психов цвет.

Саша бежит вниз по лестнице. Останавливается и звонит в одну из квартир. Колокольчики звонка отзываются где-то вдалеке. Саша прикладывает ухо к двери и слушает.

Босая женщина в цветастой тунике неслышно подходит к двери и смотрит в глазок на Сашину макушку.

— Береги голову, я открываю, — говорит она Саше.

Саша дергается от двери.

— Я знаю, что вы делаете ремонт, — с порога начинает Саша.

— Проходи, — говорит женщина.

Саша проходит в просторную комнату, увешанную «музыкой ветра». На полу лежат циновки.

— Садись, — говорит женщина Саше.

Саша оглядывается и, поскольку сесть некуда, садится на пол.

Женщина выходит из комнаты. Саша достает сигарету и поджигает ее.

Входит женщина с подносом, на котором маленький чайник и две чашечки. Ставит поднос на пол перед Сашей и вынимает из Сашиных рук сигарету. К Саше подходит вальяжный кот, устраивается на ее коленях.

Женщина разливает чай по чашечкам. Делает глоток и продолжительно смотрит на Сашу.

— Он хорошо разбирается в людях, — говорит она про кота.

— Я хотела у вас краску попросить, если осталась после ремонта, — отвечает Саша.

Саша входит в комнату с большой коробкой в руках и ставит ее на пол рядом со спящим Борей.

— Планы изменились, — говорит Саша Боре, распаковывая коробку. — Тут куча всякой мишуры. Вот тебе кешью. — Кладет мешочек с орешками рядом с Бориным лицом. Боря пытается открыть сонные глаза. — Тут в основном всё на букву «К», — говорит Саша и выкладывает на пол кисточки, краску и конфеты. — И вот еще. Ключи от квартиры, чтобы кормить кота. Но стены я все равно покрашу.

Саша берет ведро с краской и подходит к стене. Макнув кисточку в краску, Саша закрашивает надпись, сделанную карандашом: «Жанна», а дальше номер телефона, еще какой-то номер телефона, электронный адрес. Черточки с подписанным ростом в сантиметрах. На стене остаются глянцевые мазки.

— Кстати, цвет неплохой, психам бы понравился, — говорит Саша.

Саша открывает дверь ключом. Боря проходит в квартиру вслед за ней.

— Неплохо, — говорит Боря. — Но я бы здесь все сделал по-другому.

Саша проходит на кухню и открывает холодильник.

— Черт! — говорит она.

— Что случилось? — спрашивает Боря.

— Она же, эта женщина, Снежана, вегетарианец. Тут в холодильнике сплошная чушь лежит.

— Не расстраивайся, есть кошачий корм и сам кот тоже, — отвечает Боря.

Он открывает другие шкафчики на кухне.

— Грибы, — говорит он. — И трава. Грибы не будем, а траву, думаю, можно.

— Я в жизни не пробовала, — говорит Саша.

Саша и Боря лежат на полу на циновках и курят. Оба в длинных рубашках на голое тело. Саша в цветастой, а Боря в белой. Звонят дверные колокольчики.

— Пришел, — говорит Саша.

— Кто пришел?

— Твой первый пациент.

Саша и Боря продолжают лежать.

— Как-то медленно время идет, — говорит Боря.

— Я пойду открою, — отвечает Саша.

В дверях стоит тучный мужчина, тяжело дышит.

— Здравствуйте, я к Борису.

— Проходите, — отвечает Саша. — Снимайте обувь. И носки тоже снимайте.

Она уходит, заглядывает в комнату. Боря лежит на полу.

— Поднимайся, — хихикая, говорит Саша Боре. — Я напускаю таинственности.

Мужчина в коридоре пытается наклониться и развязать шнурки.

— Я помогу вам, — говорит ему Саша и садится перед ним на пол. — Как вас зовут? — спрашивает она, стягивая с мужчины носок.

— Георгий. Георгий Петрович.

— Я Александра. Пройдемте за мной.

Саша открывает дверь в комнату. Боря продолжает лежать на полу и при этом медленно крутит ногой в воздухе. Саша прыскает в кулак.

— Ложитесь рядом, — уже серьезным тоном говорит Саша.

Мужчина топчется на месте.

— Лежать! — приказывает Саша.

Мужчина, тяжело кряхтя, укладывается на пол рядом с Борей. Саша ложится между ними.

— Прежде чем вы расскажете Борису, что вас сюда привело, я задам один вопрос. Сколько денег вы тратите на еду? Не отвечайте, вижу, что много. Половину этих денег вы будете отдавать Борису.

Георгий пытается подняться.

— Продолжайте лежать. Я принесу бодрящего чаю.

Саша заходит на кухню. Ставит чайник на плиту и открывает кухонный шкаф. Достает какую-то маленькую бутылочку. Нюхает ее и делает глоток. Морщится и снова глотает.

Саша идет с подносом по коридору. Поднос выпадает из ее рук. Она садится к стене около лужи с черепками и хватается за лицо.

— Что случилось?! — кричит Боря из комнаты.

Саша зажимает зубами ладонь.

Боря подбегает к Саше.

— Началось... — сиплым голосом говорит Саша.

— Что началось?

— Телефон и адрес в сумке, на коробочке с таблетками. Таблетки закончились.

Большой черный джип несется по дороге, обгоняя другие машины. За рулем сидит Георгий. На заднем сиденье Боря и Саша. Саша лежит, положив голову на колени Бори.

— Что ты сказала? — спрашивает Боря Сашу.

— Я говорю, какой шустрый этот Георгий.

Саша смеется и снова хватается за лицо.

В больничном коридоре толпа. Прорезая толпу своим мощным телом, идет Георгий. За ним Боря с Сашей на руках.

— Всю жизнь об этом мечтала, — говорит Саша.

Георгий стучится в дверь.

— Дальше я сама, — говорит Саша и входит в кабинет, где женщина, которую слушал врач, охнув, опускает платье.

Боря и Георгий остаются в коридоре.

— Какая наглость! — говорит уставшая женщина из очереди. — Я сижу здесь уже полтора часа.

Саша лежит под капельницей в кабинете. Врач присаживается рядом с ней на корточки и нюхает ее волосы.

— Ты все делаешь неправильно, Александра, — говорит он. — Ты много куришь. Тебе надо делом заняться. Ты хоть что-то любишь делать в этой жизни?

— Свободное падение. Парашют, — отвечает Саша. — Мне до первого разряда сто восемьдесят секунд осталось.

— После операции через два месяца будешь падать. Думай об этом. Полежи. Я схожу за направлением.

Врач выходит из кабинета. Саша вытаскивает иголку из вены. Встает. Подходит к шкафчику с лекарствами. Дергает ручку. Дверца закрыта. Саша выдвигает ящик стола, достает связку ключей. Третий ключ подходит. Саша берет с полки две упаковки таблеток и выходит из кабинета.

Джип останавливается у дома. Борис выходит.

— Спасибо, — говорит Саша Георгию.

Георгий достает бумажник, вытаскивает оттуда пачку денег и протягивает Саше.

— Не надо, — говорит ему Саша.

— Возьмите, пожалуйста. Это даже не половина.

Саша берет деньги.

— Заходите в гости. Просто так, — говорит она Георгию.

Саша сидит перед зеркалом. Сзади стоит Боря с расческой.

— Хотя ты мне больше нравишься лохматой, — говорит Боря, — я тебя причешу. Сегодня приедет моя мама. Мы будем говорить ей, что у нас все хорошо. Я много зарабатываю. Мы часто ходим в рестораны. Она будет пытаться дать денег. Не бери у нее ничего.

— Можно я скажу, что я работаю медсестрой? — спрашивает Саша.

Саша смотрит в глазок. За дверью стоит маленькая аккуратная женщи-

на с большим чемоданом. Саша открывает дверь.

— Вы Катя? — спрашивает женщина и бросается обнимать Сашу. — Я вас представляла несколько иначе. Боря мне почти ничего не рассказывает.

Боря в фартуке выходит в коридор.

— Привет, мама. Уже познакомились?

— Да, — быстро говорит Саша. — Давайте я вам помогу.

Саша затаскивает чемодан в комнату.

Стол завален подарками, но Борина мама все продолжает выкладывать на стол то кофе, то шоколад, то копченую рыбу.

Саша отодвигает от себя банку с икрой.

— Я больше не могу! — говорит она.

— Катенька, ну как же так! Попробуй еще крабовое мясо.

Саша и Борина мама в ванной. Саша наносит маме краску на волосы.

— Я очень слежу за собой. Постоянно подкрашиваю седину. Больше всего потолстеть боюсь. Вот ты, Катя, почему такая худенькая, честно, вы с Борей плохо питаетесь?

— Хорошо. Я работаю медсестрой, и мы каждый день едим абрикосы. Денег — куры не клюют!

— Я очень хочу вам помочь. Когда Борин отец умер, я сдавала сначала все драгоценности в ломбард. Работать не привыкла. Вот перед этой поездкой золотую коронку мужа сдала. Только Боре не говори. Еще деньги остались. Мне много не надо. Ты, Катя, возьми их у меня. Боря не возьмет.

— Конечно, — отвечает Саша.

Боря закрывает дверь за мамой.

— Это что за шапито было? — спрашивает он Сашу.

— Ты лучше скажи, кто такая Катя.

— Пойдем вина купим.

— Нет. Мне твоя мама деньги дала. Я их взяла и еще те, которые Георгий дал, положила ей в чемодан. Еды навалом. Таблетки есть. Продержимся.

Утро. Саша выходит на кухню. На столе и повсюду множество опустошенных баночек. Саша берет в руки пакетик с орешками. Оттуда вываливается один. Она открывает холодильник. Закрывает. Берет крупинку кошачьего корма и кладет ее в рот.

Саша заглядывает в комнату. Боря еще спит.

Саша подходит к больнице. Идет по коридору и занимает очередь.

— Редкая группа, — говорит санитарка, — возьмем у вас четыреста пятьдесят миллилитров.

— Главное, денег дайте.

Саша спускается по ступенькам больницы и теряет сознание.

Саша открывает глаза. Какой-то парень хлещет ее по щекам.

— Очнулась? — спрашивает он, поднимается с корточек и уходит.

Саша хлопает рукой по карману.

— Эй! — кричит она вслед парню.

Тот не оборачивается и ускоряет шаг.

Саша поднимается и идет за парнем. Он начинает бежать.

Саша из последних сил разгоняется и, догнав парня, в прыжке хватает его за ногу. Парень валится на землю. Саша, вцепившись в его волосы, кричит:

— Отдай! Зачем ты мне все портишь!

У Саши из коленки течет кровь. Она сидит на асфальте и пересчитывает деньги. Парень сидит рядом и осторожно трогает разбитый нос.

— Это лишнее, — говорит Саша и протягивает парню часть денег.

Парень встает. Саша сидит, схватившись за голову.

— Ударилась? — спрашивает парень.

— Началось, — говорит Саша сквозь зубы и ощупывает карманы. — Отведи меня в аптеку.

Саша протягивает аптекарше бумажку.

— Мне нужно это лекарство, — говорит она.

— Девушка, без рецепта мы это лекарство не продаем.

— Что же мне делать? Мне больно.

Саша держится грязными в ссадинах руками за лицо, ее волосы растрепаны. Она тяжело дышит.

— Девушка, наркотики — это смерть, — говорит аптекарша Саше.

Саша выходит из аптеки и садится на корточки. К ней подходит парень с разбитым носом.

— Я возьму такси. Куда тебе нужно?

Парень несет Сашу на руках по коридору больницы. Подходит к кабинету, у которого сидит большая очередь. Открывает дверь.

В кабинете, где Саша уже была, врач внимательно прослушивает какую-то старушку.

Медсестра, увидев Сашу, вскрикивает. Врач, приложив палец к губам, показывает Саше на кушетку.

Парень кладет Сашу на кушетку и выходит из кабинета.

— Иван, — говорит врач в телефон, — мне тут принесли вашу птицу.

Медсестра ставит Саше капельницу.

Саша лежит в кровати в Ваниной квартире. Звонит телефон.

— Я сейчас заеду за тобой, — говорит Ваня.

— Хорошо.

— Если можешь, собирайся. Если нет — я приеду и помогу.

— Хорошо.

На стуле около кровати лежит вычищенное свадебное платье.

Саша закрывает глаза. Над Сашиными волосами колдует рыжая Вера.

— А этот шов мы прикроем шиньоном, — говорит Вера ласковым голосом.

Кто-то громко гудит за окном.

Саша приподнимается на кровати. Под окном новенькая блестящая машина. В машине сидит Боря.

Саша вскакивает с кровати, хватает кошку и уносится на улицу.

У Веры в руках остается шиньон.

— Забирайся! — приказывает Боря.

Саша прыгает на заднее сиденье. Боря заводит машину.

Во двор въезжает Ваня. Машины разъезжаются. Саша встречается взглядом с Ваней.

Машина едет по дороге. Кошка орет глухим контральто.

— Если она не заткнется, я ее высажу, — говорит Боря.

Саша улыбается.

Аннотации научных статей

Даниил Дондурей. Граждане против гражданского общества
Подробный анализ современного телевидения как мощного института культуры. Автор исследует различные функции и модели воздействия телевидения на аудиторию, принципы формирования телевизионного контента и порождаемых им особых идеологем, а также способы форматирования им смыслового пространства. Особое внимание уделяется анализу функций телевизионного рейтинга.
Телевидение, культура, аудитория, рейтинг, идеологема

Катерина Тарханова. У попа была собака, поп ее любил
Рецензия на американский телевизионный сериал «Карточный домик» с Кевином Спейси в главной роли. Исследуя особенности сюжетной конструкции, характеры героев и основные драматические конфликты, автор отмечает уникальность данного сериала, повествующего о закулисной политической жизни в США.
«Карточный домик», сериал, Кевин Спейси, политика, США, конфликт

Елена Стишова. Пиар для душегуба
Рецензия на документально-художественный телевизионный сериал Владимира Чернышева «Сталин с нами». Критик анализирует мотивы авторов сериала, его структуру и стилистические особенности, а также образ Сталина, формируемый авторами на экране. Автор также рассматривает феномен появления подобного продукта на ТВ как симптом архаизации массового сознания.
«Сталин с нами», Владимир Чернышев, телевидение, сериал, архаизация, массовое сознание

Дмитрий Губин. Технология кривизны
Анализ скрытых механизмов телевидения как одного из основных современных СМИ. Автор исследует ключевые технологии и механизмы функционирования телевидения, типы воздействия определенных видов контента на аудиторию, а также проводит сравнительный анализ ТВ, печатных СМИ и Интернета с точки зрения телеведущего.
СМИ, телевидение, Интернет, механизмы, контент

Наталия Венжер. Телевидение ругают все
Контент-анализ современной телевизионной продукции. Используя подробные статистические данные, автор исследует нынешнее российское телевидение, уделяя особое внимание кино- и сериальной продукции, а также анализирует предпочтения телевизионной аудитории. Статистические данные позволяют выявить важные тенденции и механизмы работы российского ТВ.
Телевидение, статистика, аудитория, сериал, кино, тенденции

Кира Богословская. Двойной капкан
Автор анализирует феномен двойственности зрительского восприятия («двойного капкана») на материале телевизионных программ и сериалов. Исследуя современные телеформаты и особую телевизионную мифологию, формируемую с учетом потребностей зрителя, автор раскрывает психологические противоречия зрительского восприятия.
Зрительское восприятие, телевидение, формат, мифология, психология

Юлия Анохина. Актриса Тарковского
Автор исследует творческую биографию актрисы Маргариты Тереховой, уделяя особое внимание ее сотрудничеству с режиссером Андреем Тарковским. Прослеживая творческий путь актрисы в кино и театре, автор отмечает уникальные артистические качества Тереховой, документальность и достоверность ее манеры игры, ее особую органику и выразительность.
Маргарита Терехова, Андрей Тарковский, театр, кино, документальность

Яков Лурье. Формула американского нуара
Подробное исследование жанра нуар (film noir) на материале классического американского кино. Автор прослеживает эволюцию жанра, отмечает его наиболее характерные особенности, анализирует его эстетику, стилистику, характеры героев, смысловые и визуальные коды, зачастую заимствованные из культуры декаданса, а также сквозные мотивы разрушения, насилия, жестокости, деградации и др., характерные для нуара.
Нуар, американское кино, эволюция жанра, визуальные коды, эстетика, декаданс

Андрей Фоменко. Фильмы продолжительностью в один кадр
Исследование творчества современного американского художника Грегори Крюдсона, называющего свои фотографии «фильмами, снятыми одним кадром», образный ряд которых откровенно отсылает к кино. Автор анализирует стилистику художника, жанровый диапазон его работ, порождаемые ими особые смыслы, а также уникальность трактовки художником повседневной реальности.
Грегори Крюдсон, фотография, кинематограф, современный художник, повседневность

S U M M A R Y

Daniil Dondurei
Citizens against civil society
TV rating as a nation's educator. Detailed analysis of contemporary TV as a powerful cultural institution. The author explores various functions and models of TV's influence on viewers, principles of TV content's moulding and the special ideologemes it produces, as well as the modes of formatting of semantic space. Analysis of TV rating functions is specified.
TV, culture, viewers, rating, ideologeme

There is no pluralism
Government, society, TV: Is it possible to overcome the conflict? Fragments of discussion.

Katerina Tarkhanova
Jack Priest had a doggy...
Review of American TV-series HOUSE OF CARDS by David Fincher, James Fowley, Joel Schumacher, Charles McDougal (USA). Exploring peculiarities of the plot, characters (Kevin Spacey starring) and the major dramatic conflicts, the author marks unicity of the series about US political life's backstage.
HOUSE OF CARDS, TV-series, Kevin Spacey, politics, USA, conflict

Elena Stishova
PR for a murderer
Review of Vladimir Chernyshev's TV-series STALIN WITH US (Russia). The critic analyzes the series' structure, its stylistics, Stalin's image which is being formed by contemporary communicators on Russian TV, and tries to understand their motivations as well as to what extent this product reflects mass consciousness or influences it.
STALIN WITH US, Vladimir Chernyshev, TV-series, archaism, mass consciousness

Boris Lokshin
Performance for a mini-series
Review of Jean-Xavier de Lestrade's STAIRCASE (France).

Yulia Taratuta — Anton Zhelnov:
«Don't be afraid of turning on a TV-set»
Anatoly Golubovsky talks to Dozhd' members of staff on tv channel's challenges

Dmytry Gubin
Technology of tortuosity
Analysis of hidden mechanisms of TV as one of the main contemporary mass media. The noted TV anchor tells of key technologies of today's TV, about the ways of influence of the certain content types, and carries out comparative analysis of TV, press and Internet from the «homo televisionus» point of view.
Mass media, TV, Internet, mechanisms, content

Natalia Venger
Everybody blows up TV
Content-analysis of contemporary TV production. Employing detailed statistical data, the author treats contemporary Russian TV, especially dwelling on filmic and serial production, and analyzes preferences of the TV audience. Statistics allow to disclose important tendencies and mechanisms of Russian TV functioning.
TV, statistics, audience, series, cinema, tendencies

Kira Bogoslovskaya
Double deadfall
The author analyzes the phenomenon of duality of spectator's comprehension (double deadfall effect) on TV series and programs' stuff. Considering contemporary TV formats and special TV mythology which is being formed according to spectator's demand, the author discloses psychological controversies of the viewer's comprehension.
Spectator's comprehension, TV, format, mythology, psychology

Olga Andreeva
A lecture for non-achievers
Personal rubric.

Yulia Anokhina
Tarkovsky's actress
Creative biography of Margarita Terekhova, an outstanding stage and cinema actress. The author dwells on her cooperation with Andrei Tarkovsky, marking her unique artistic features, documental and plausible manner of performance, her special naturalness and expressiveness.
Margarita Terekhova, Andrei Tarkovsky, theatre, cinema, documentality

Yakov Lurie
Formula of American noir
Detailed investigation of film noir genre of classical American cinema. The author traces down the genre's evolution, marks its characteristic peculiarities, aesthetics, stylistics, characters, semantic and visual codes often borrowed from decadence culture, as well as motives of destruction, violence, cruelty, degradation and others.
Film noir, American cinema, genre's evolution, visual codes, aesthetics, decadence

Andrei Fomenko
Films of one shot's duration
Coverage of contemporary American artist Gregory Crewdson's creation, who calls his photographs «one shot movies» and whose imagery relegates towards cinema. The author analyzes the artist's stylistics, genre range of his works and their special senses as well as unicity of everyday reality as treated by him.
Gregory Crewdson, photography, cinema, contemporary artist, everyday reality

Alexei German
The exorcist
Conversation with Serge Toubiana, Charles Tesson, Guy Séligmann.

Alexei German:
«It's difficult to be a god», — said a tobacconist from Tobacco street
Conversed and commented by Pyotr Vail.
Fragments of conversations published in «IK»

Anastasia Arefyeva
Double exposure
The mystery of Alexander Sokurov's TAURUS — a surrealistic story
A script.

Natalya Belyaeva
Free fall
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

16+

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Перец», телеканал СТС)

телеканала «Петербург — 5 канал»

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 09.04.13. Подп. к печати 26.04.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14484. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ

ПРЕМЬЕРА!

День ангела

ВРЕМЯ ТВОРИТЬ ЧУДЕСА...

ПО ПЯТНИЦАМ И СУББОТАМ

В 9:35 НА ПЯТОМ

Марат Башаров в комедии

ДУМАЙ КАК ЖЕНЩИНА

СТС

21:00

ПОНЕДЕЛЬНИК–ЧЕТВЕРГ

16

На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ ЭлФС77-48027 от 30 декабря 2011 г.

6 часов
коротких комедий
и прикольного видео
каждый вечер!

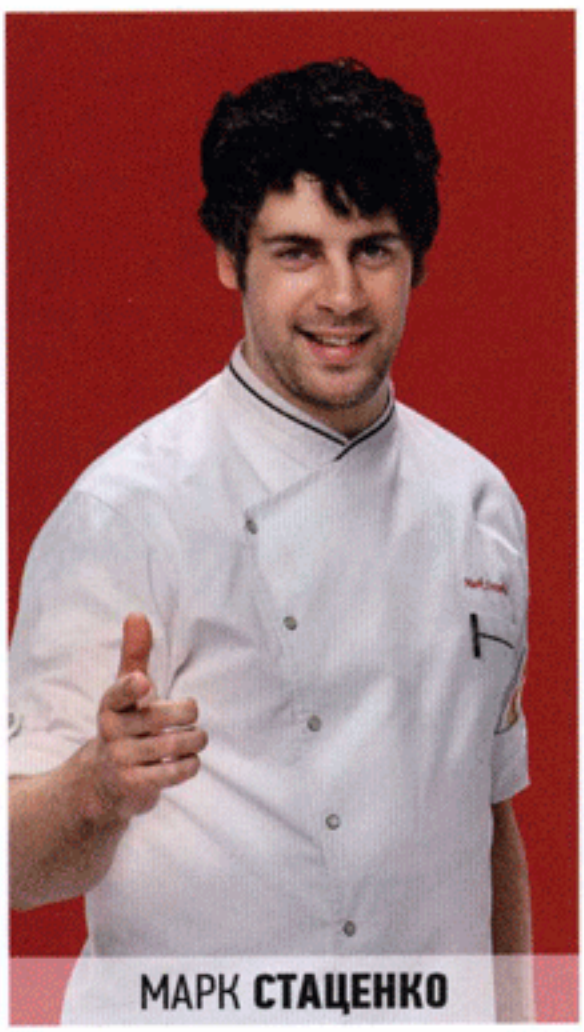
перец
телеканал

На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-47777 от 16.12.2011 г.

ДЕНИС **КРУПЕНЯ**

КОНСТАНТИН **ИВЛЕВ**

ТИМУР **ГУЧКАЕВ**



МАРК **СТАЦЕНКО**

ВАДИМ **КАЛИНИЧ**

ЮРИЙ **РОЖКОВ**

телеканал Домашний

ЖЕЛАЕМ ПОЗНАКОМИТЬСЯ!

Почувствуй нашу **любовь!**

ТНТ

Все персонажи сериалов на телеканале ТНТ, в том числе комедийного сериала "Интерны" – вымышлены.

16+

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, О.ЗИНЦОВА, Е.МАЙЗЕЛЯ, К.МАТВИЕНКО, Н.СПУТНИЦКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, С.СЫЧЕВА, Е.ТАРХАНОВОЙ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Современный язык культуры

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ЗОЛОТАЯ МАСКА»-2013
НОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

ГРИША БРУСКИН
ТИМУР ХАКИМОВ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

АЛЬБЕРТ СЕРРА
ДЖЕЙМС МАРШ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

В поисках врага
Продюсирование как самоцензура

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

Как снимать недорогое кино
Как писать сценарии

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Андрей Мигачев. СИНОПСИСЫ

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Сергей Юдаков. РЕКА ГЛУБОКАЯ
Анастасия Малейко. ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ ЛИЛИЧКИ